revue roumaine

1969 1

Publication littéraire trimestrielle paraissant en français, russe, anglais et allemand

Rédaction et administration:
5, Strada ION GHICA
BUCAREST
Téléphone: 15.35.88

Imprimé à l'Entreprise polygraphique « Arta Grafică »
133-135, Calea Şerban Vodă
Bucarest

SOMMAIRE

✦ L'artiste et son art 5

✦ La voix des poètes

Introduction par LAURENȚIU ULICI

GEORGE LESNEA — La colline, ma sœur ✧ Les arbres sont vêtus... ✧ Rayon de soleil 11

CAMIL BALTAZAR — Referme les paupières de tes mains ✧ Le retour du poète à ses outils ✧ Le soleil sur la neige 15

CONSTANTIN NISIPEANU — Du Lotru monte une fille aux cheveux de lumière ✧ Accomplissement ✧ Je n'étais pas seul, les rêves avaient empli ma chambre 18

ION HOREA — Peut-être ✧ Chimie ✧ Chemin 23

MIRCEA CIOBANU — Dies irae 27

ANA BLANDIANA — Elégie du matin ✧ Intolérance 28

✦ Prose

ION VINEA — Remuer ciel et terre 30

AL.I.ȘTEFĂNESCU — Le couple 40

PAUL GEORGESCU — Diesel 060.205 49

DOMINIC STANCA — Sœur Aspazia 62

MARIA-LUIZA CRISTESCU — La vaine verdure du printemps 68

Pages d'histoire littéraire

LES ENSEIGNEMENTS de NEAGOE BASARAB 81

Commentaires

La littérature. Pour qui? Pour quoi? 84

ALEXANDRU PHILIPPIDE — L'écrivain et le public

CEZAR BALTAG, ANA BLANDIANA, CONSTANŢA BUZEA, GRIGORE HAGIU, ALEXANDRU IVASIUC, FLORIN MUGUR, IULIAN NEACŞU, FĂNUŞ NEAGU, ADRIAN PĂUNESCU, GHEORGHE PITUŢ, NICHITA STĂNESCU 88

NICOLAE BALOTĂ — Les Antinomies du roman contemporain 96

VERA CĂLIN — Structures allégoriques dans la littérature occidentale contemporaine 103

Rencontres avec la Roumanie

VALENTIN KATAÉV — Un Monde familier 112

LORENZO PESTELLI — Roumanie, pays rond 113

LOTHAR STREBLOW — Un Phénomène! 115

La vie des livres

Chroniques

LUCIAN RAĬCU — La Marche vers l'Idée 117

AUREL DRAGOŞ MUNTEANU — Le Pays de Mnémosyne 119

GEORGETA HORODINCĂ — Un Messager dédaigné 120

DINU PILLAT — Une Œuvre de synthèse 122

Notes de lecture

G. DIMISIANU — Radu Boureanu: *Girouettes* 124

MIRCEA MARTIN — Marin Sorescu: *La Jeunesse de Don Quichotte* 125

MIHAÏ UNGHEANU	Ion Gheorghe: *L'Herbe arrive*	125
DANA DIMITRIU	Mircea Ivănescu: *Vers*	126
MARIN MINCU	Gheorghe Pituţ: *Qui me défend?*	127
VALERIU CRISTEA	Lucia Demetrius: *Les Promesses de l'aube*	128
EUGEN LUCA	V.Em.Galan: *La Troisième Rome*	129
I. SÎRBU	Al. Ivasiuc: *Intervalle*	130
DUMITRU SOLOMON	Vasile Rebreanu: *La Gitane blanche*	131
GRIGORE ARBORE	Valentin Berbecaru: *Trinité confidentielle*	132
DOMIŢIAN CESEREANU	George Călinescu: *Histoire de la littérature roumaine*	133
RADU ZAMFIRESCU	N. Tertulian: *Essais*	134
ION B. VICTOR	Ion Biberi: *La Poésie, mode d'existence*	135

✦ Théatre — Cinéma

ANDREI BĂLEANU	Présence du théatre	137
D.I.SUCHIANU	Les Jeunes et leurs problèmes	138

✦ Beaux-Arts

DAN GRIGORESCU	Lucidité de l'artiste	142
RADU VARIA	Carnet des beaux-arts	144

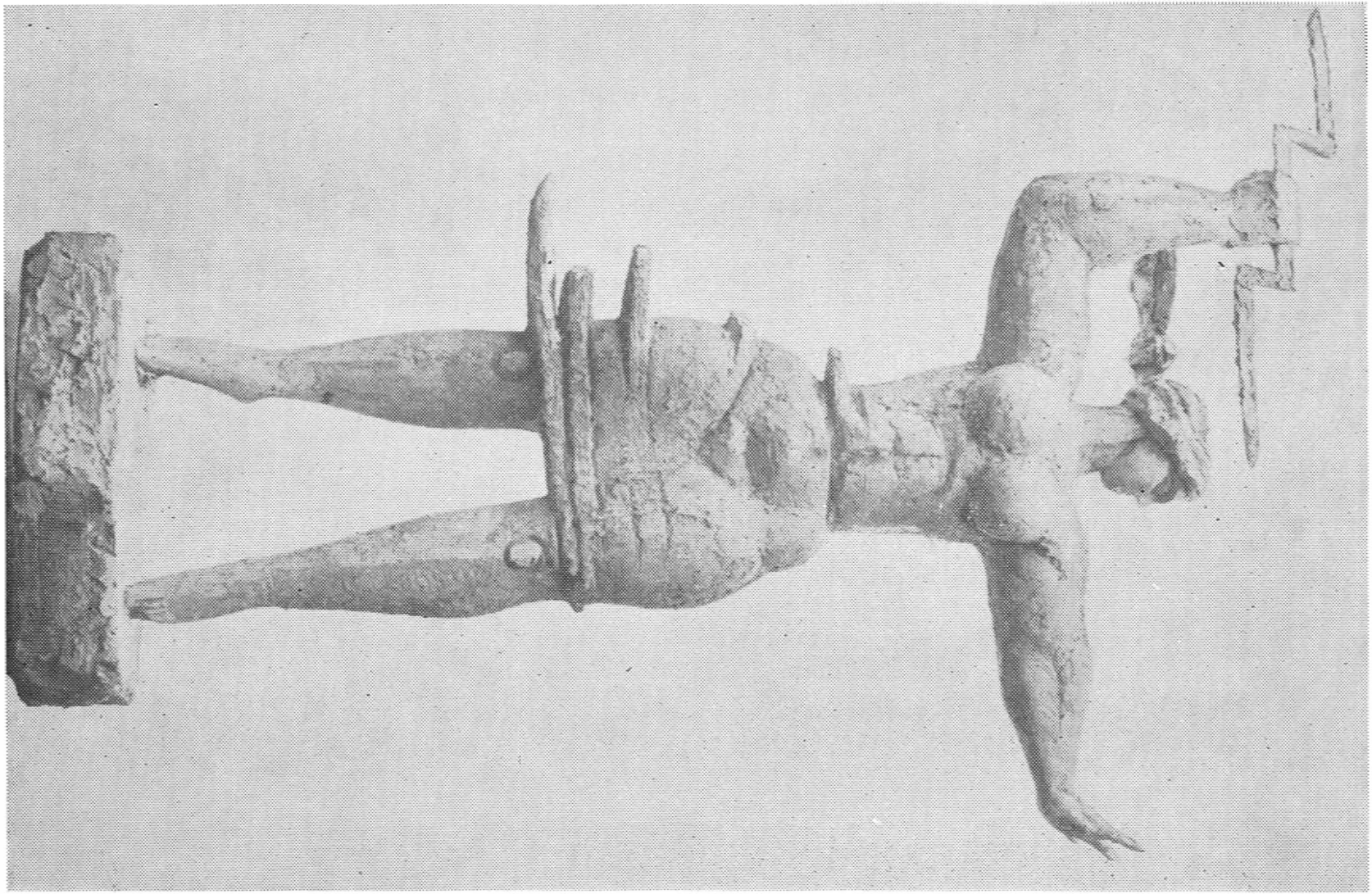
✦ Musique

FLORIAN LUNGU	Premières auditions	147

✦ Nouvelles de l'édition

✦ Nos collaborateurs

XXIIIe ANNÉE N° 1 1969



CONSTANTIN POPOVICI: Electricité

L'artiste et son art

En Roumanie, l'année 1968 a marqué la vie littéraire et artistique d'événements ayant un large écho. A la veille de l'anniversaire qui consacrera un quart de siècle de liberté et l'édification de la société socialiste, à l'heure où, selon l'opinion générale, l'on assiste à une explosion en chaîne de la vitalité de la culture roumaine, les hommes de lettres et les artistes ont éprouvé le besoin de dresser leur bilan — bilan qui, à la fois, ferait le point du passé et formerait des projets d'avenir. La Conférence nationale des plasticiens (en avril) et les Assemblées générales des écrivains et des musiciens (en novembre) répondirent à ce besoin et donnèrent lieu, à la tribune et dans la presse, à d'amples débats ainsi qu'à un échange de points de vue portant sur les problèmes fondamentaux de la création artistique contemporaine. Au cours de ces débats, les statuts et les activités des associations furent soumis à un nouvel examen. Ces manifestations s'intègrent dans un processus général, caractérisé par le dynamisme et l'enrichissement continu de la vie sociale en Roumanie, processus déclenché et entretenu dans tous les domaines fondamentaux par le Parti Communiste Roumain.

Les débats de ces assemblées d'artistes et d'écrivains expriment l'effervescence et l'audace de pensée qu'implique un certain climat de culture dans une société soustraite à l'aliénation. De ce point de vue, un phénomène a particulièrement retenu l'attention des participants à ces journées, lesquelles furent moins prétexte à fêtes qu'à un travail soutenu : à savoir que, tant dans les arts qu'en littérature, s'est produite ces dernières années une heureuse diversification des genres et des styles en fonction du plein épanouissement de chaque personnalité créatrice, dans une ambiance hostile à la rigidité, à l'intolérance ou à l'exclusivisme. Pour tous les artistes conscients de la dignité de leur mission cette ambiance constitue un milieu des plus favorables où peut se développer ce que l'on pourrait nommer leur responsabilité envers les hommes de l'époque à laquelle ils appartiennent, envers le peuple dont ils sont issus, dont ils représentent la spiritualité à travers le monde et qui est aussi le premier bénéficiaire ainsi que le premier juge de leur art. De nos jours, avoir, en Roumanie, le sens de son époque revient — ainsi que n'ont pas manqué de le souligner les discussions et les réalités concrètes, sous forme de créations littéraires, musicales ou plastiques — à s'affirmer en tant que partie représentative et solidaire d'une communauté cohérente et populaire, sous l'égide d'une concep-

tion unitaire, avancée et moderne, de la vie et de l'épanouissement de l'homme et de la société. La culture roumaine actuelle est redevable à l'ensemble de ces factures de sa structure organique harmonieuse, ainsi que de la diversité de ses forces dont la résultante tend résolument au progrès.

Nous assistons ainsi à la coopération féconde des artistes consacrés, servis par une longue expérience, et des jeunes créateurs qui, brûlant d'affirmer leur talent et, tout simplement, de s'affirmer, sont des fervents de toutes les nouveautés. A nos yeux s'offre, tel un kaléidoscope, le spectacle de cet affrontement d'affinités et de goûts divers, formés à des sources différentes. La foule de noms nouveaux surgis dans les quotidiens, les hebdomadaires, les magazines mensuels, les salles de concert, les galeries d'art, les cénacles littéraires et artistiques, les théâtres d'essai et à la « Tribune des jeunes compositeurs », témoigne du souci permanent de proposer et d'expérimenter de nouvelles formules, d'approfondir, voire parfois de nier des modes d'expression qui font partie du patrimoine artistique, ou telles autres techniques plus excentriques. Ces activités fébriles s'inspirent parfois des exemples proposés, en d'autres circonstances, historiques et culturelles, par l'avant-garde du début du siècle, ou, plus souvent, par les nouvelles expériences auxquelles se livrent la littérature et l'art dans le monde entier. Soulignons que la plupart de ces expériences, ainsi que les commentaires critiques qui les accompagnent, n'adoptent point passivement telles modes ou tels engouements passagers : loin d'imiter sottement les modes d'expression appartenant à d'autres réalités (et répondant à des exigences et à des nécessités différentes), elles s'attachent à assimiler de nouvelles nourritures d'une manière active et critique, adéquate au « démon » de chaque créateur, ainsi qu'aux coordonnées historiques et spirituelles de la Roumanie actuelle.

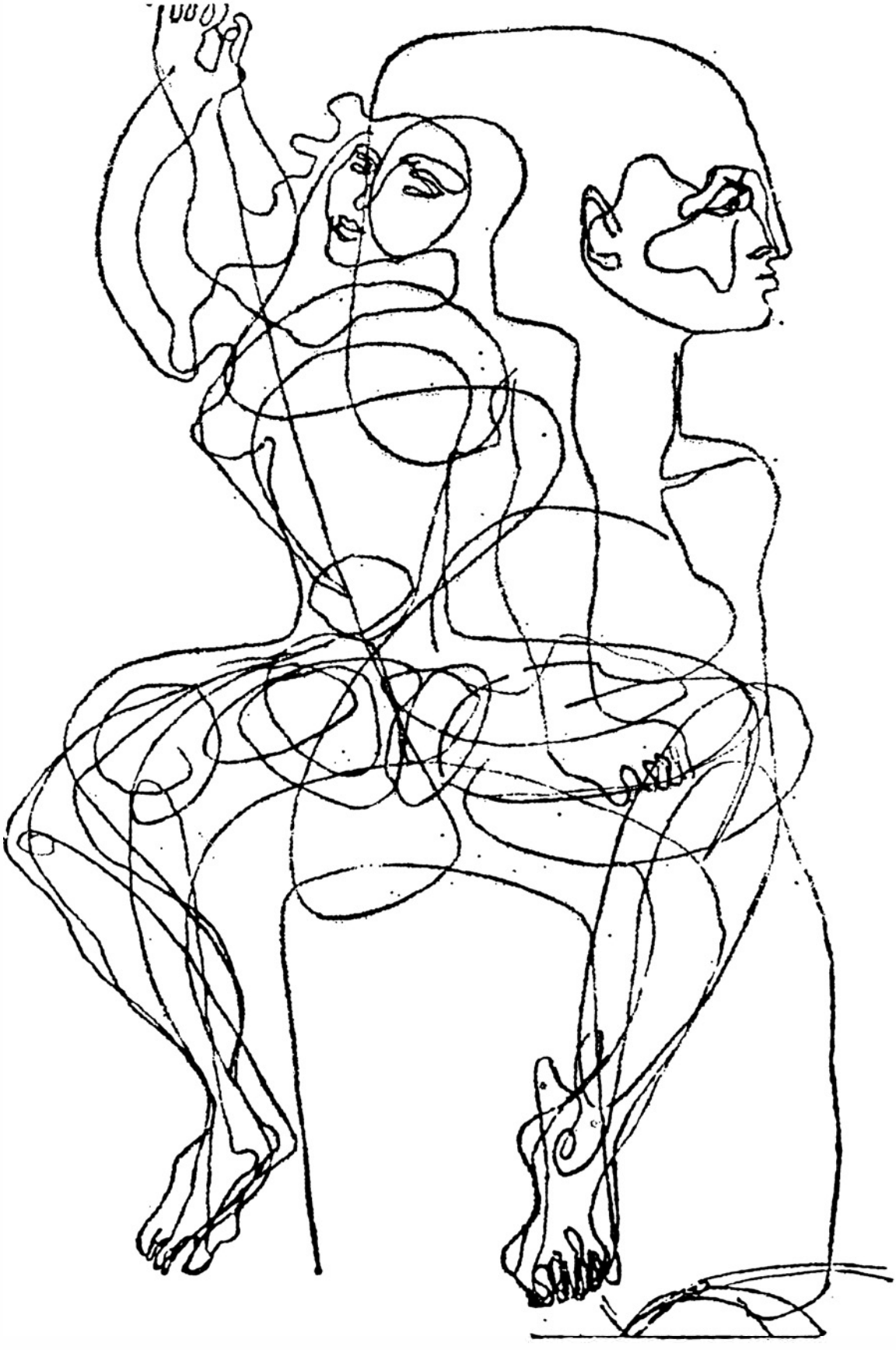
Presque inhérent aux générations nouvelles, ce ferment novateur ne leur appartient pas exclusivement. On est en droit d'affirmer que la même fièvre constructrice — attestée par leurs créations récentes — s'est emparée des artistes plus mûrs désireux de se dépasser; même s'il ne s'agit parfois que de perfectionner ou d'approfondir un art qu'ils exercent depuis de longues années. Cette osmose entre les générations ne se fonde pas seulement sur la transgression des visions classiques vérifiées par la pratique; elle se produit surtout dans la littérature moderne, mais aussi dans le paysage plastique et musical équivalent, dans le courant qui vise à revaloriser subtilement les enseignements traditionnels de l'art roumain ou universel et les sujets, les façons de voir, le langage. Ainsi s'expliquent l'intérêt croissant manifesté pour la diffusion des valeurs classiques au moyen de rééditions, de concerts et de rétrospectives, ainsi que l'importance accordée aux interprétations critiques selon l'idéologie et la sensibilité contemporaines.

Cette collaboration au sein d'une conscience générale unitaire des points de vue idéologique et existentiel se manifeste aussi sous un autre aspect; l'épanouissement parallèle de la création artistique des nationalités cohabitantes — Hongrois, Allemands, Serbes — qui jouissent des mêmes droits que leurs confrères roumains et d'une estime réciproque. Cette égalité est au nombre des réalités de la Roumanie actuelle. Cette alliance naturelle d'éléments ethniques ou traditionnels et d'impératifs communs, procédant de la nécessité de refléter sous les formes les plus nuancées les synthèses issues de la genèse et du développement continu de la nation socialiste établie sur le sol roumain, donne naissance à des œuvres de prix que le peuple entier, hostile à toute discrimination, range au nombre des trésors dont se compose le patrimoine spirituel commun.

Tel est, dans ses grandes lignes, le tableau des réalités et des perspectives littéraires et artistiques roumaines, brossé par les conférences et les Assemblées Générales des associations d'artistes et d'hommes de lettres. Il nous serait difficile, sinon impossible, de dégager dans cet article les lignes directrices concrètes dans lesquelles, aujourd'hui et dans l'avenir, s'engageront la poésie, la prose, le théâtre, la peinture, la sculpture, le dessin, la musique, etc. Il nous est, toutefois, loisible de distinguer d'un coup d'œil rapide, certaines tendances particulières soulignées par la foule d'ouvrages dont le public a pris conscience. La littérature multiplie ses contacts avec les grands problèmes posés par la société et la destinée de l'individu, vues dans leur interpénétration dialectique. A côté des formes modernes d'un genre plus court, le roman n'a rien perdu de sa vigueur; il approfondit ses sondages psychologiques et cultive les paraboles. Les évocations historiques, romanesques ou dramatiques ajoutent à leurs larges fresques des combats d'idées où le passé offre ample matière à réflexion sur la condition de l'homme moderne. La poésie, intime et vibrante, infiniment nuancée, pénètre au plus profond du moi, exprimant la tension de l'existence et de la connaissance (lucidité et vie intense, esprit et matière, conscience et univers). La même intériorité se retrouve dans les poèmes éminemment civiques, qui ne se bornent pas à multiplier de simples déclarations. Explicative ou interprétative, la critique, sans renier la mission qu'elle a d'orienter ou de discerner les valeurs réelles, s'applique à confronter les méthodes qui se disputent la priorité dans la conscience critique universelle : sociologie et historisme, stylisme et structuralisme. Les arts plastiques, ayant, depuis fort longtemps, abandonné l'illustration pure et simple, ajoutent à leurs moyens figuratifs et réalistes le symbole — parfois d'origine populaire — et la sublimation abstraite. La peinture de genre, les arts décoratifs, l'art monumental se développent en étroite symbiose avec l'architecture moderne et l'urbanisme. En musique, la gamme des possibilités d'expression s'enrichit considérablement dans les symphonies, les œuvres de musique de chambre, les pièces pour voix et instruments, en tirant parti de certains aspects moins connus du folklore appartenant aux différentes régions de la Roumanie, en développant les formules modales et sérielles (sans oublier les formes tonales), ou en explorant le domaine de la musique électronique et concrète.

Cette liste est loin d'épuiser la foule des aspects variés sous lesquels se présente de nos jours la vie artistique et littéraire en Roumanie. Chacun de ces aspects exigerait une étude fouillée et nuancée, accompagnée de détails sur les sujets, les idées ou les moyens d'expression mis en œuvre. On peut affirmer que dans chacune des réussites artistiques — quel que soit le domaine ou le mode d'expression — se manifeste, avec une clarté suggestive, la spiritualité caractéristique de la Roumanie d'aujourd'hui. Tout en étant profondément spécifiques, la littérature et l'art roumains sont partie intégrante du patrimoine de la culture universelle; c'est en cette qualité qu'ils mènent un dialogue ininterrompu exigeant à la fois la suppression des barrières artificielles et la valorisation des caractères personnels. Fidèle à cet esprit et aux grands principes de la politique suivie actuellement par la Roumanie socialiste, le peuple roumain charge les arts et la littérature de délivrer le message de son humanisme profond. Ce message est compris et respecté partout où sont en honneur les nobles valeurs de l'esprit humain.

R. R.



GEORGE LESNEA compte parmi les très rares poètes de l'entre-deux-guerres qui — ayant débuté en pleine éruption du modernisme dans tous les domaines — se sont avérés réfractaires à la violence de la forme ou à la vision imposée, en même temps que se développait en Roumanie l'avant-garde littéraire et artistique. Son livre de début *Siècle jeune* était présenté dans la plus pure ligne traditionnelle, conservant notamment le descriptivisme naturiste et le lyrisme énonciateur: une poésie visuelle qui allait évoluer ensuite en imagisme. Le penchant particulier pour l'évocation de la nature devient dominant au cours des années. L'imagisme des états d'extase paysagiste conduit vers un climat de conte de fées. Cependant, chez lui la nature n'est pas seulement un sentiment et encore moins un cadre, une séquence mouvante d'un tableau de couleurs et de sons, mais en premier lieu une hypostase, une espèce de manifestation complète de l'existence. «Je ressemblais à l'herbe, je me berçais avec elle.» Cette affirmation, comme nombre d'autres du même genre, telle que «J'étreignais le bois, caressais les brouillards», doit être prise dans le sens indiqué ci-dessus. En lisant Essénine, dont il nous a donné une belle traduction, George Lesnea a pris le goût de la métaphore dans le style de celui-ci, sans que la substance de sa poésie en soit influencée. Ses récents poèmes sont empreints de sérénité et de la sagesse savoureuse des ballades populaires. Toutefois, il arrive qu'une ombre de nostalgie, de souvenirs lumineusement colorés, se glisse parmi les lignes. Le poète demeure un sentimental débonnaire mais constant.

CAMIL BALTÁZAR, débutant pendant l'entre-deux-gueres par une poésie d'ambiance, qui eut une large audience — celle des automnes de province — pratiquait une poésie proche de celle de G. Bacovia, Demostene Botez et même B. Fundoïanu. Sa vision, plus précisément sa finalité, était cependant modifiée en quelque sorte par rapport à ses contemporains: la laideur de l'automne, ses tons macabres étaient consignés sans trop d'inquiétude; au contraire, une vague indifférence, même une impulsion solaire définissaient le contact du poète avec la saison du spleen. La poésie de la «phtisie», de l'hôpital, largement répandue à l'époque, ne lui est pas non plus demeurée étrangère. Il passe sous silence son ambiance infernale pour insister sur l'hypostase des sentiments, de l'altruisme et de la compassion. Avec le temps, Camil Baltazar renonce à ces deux motifs poétiques pour la légèreté et la clarté et il va nous communiquer, avec une volupté paisible, des sensations suaves dans une poésie limpide qui, actuellement, coïncide avec l'enthousiasme social. Sa poésie est semblable à un après-midi d'été, d'une beauté égale, vécu dans un boqueteau, à l'abri du vent.

CONSTANTIN NISIPEANU se fait connaître, à la même époque, par des poèmes surréalistes, véritables délires sémantiques, renfermant souvent un fond rationnel ou un rayonnement sentimental qui perce au-delà de l'hallucina-

← OCTAV GRIGORESCU: Dessin

tion. Le «franciscanisme» débordant, dont parle le critique George Călinescu, relativement aux vers de Nisipeanu, est, dans une certaine mesure, l'effet de la contamination de courants poétiques contraires. Il s'est distingué parmi les surréalistes roumains. Mais ce n'est pas tout. Il a su conserver des canons poétiques de ces écoles et en dépit des années, une mobilité de l'imagination et une désinvolture de la forme qui constituent son plus grand charme. Au fond, le poète est un agité, dominé par des préoccupations qui, sans le tourmenter, l'aiguillonnent. Et à cause de cela il prend parfois un ton didactique, habilement enveloppé dans ce qu'on pourrait appeler la féerie épique. D'une certaine façon c'est là un procédé pour maintenir la note lyrique, l'intimité en elle-même. La méditation du poète, bien qu'ordonnée dans une succession de métaphores, certaines bizarres, est claire et en quelque sorte discursive, avec même un accent rhétorique qui loin de lui nuire, diffuse au contraire l'ineffable. L'aspiration du poète est divisée aujourd'hui entre la transparence, la réconciliation avec lui-même et les appels à l'action, au rêve heureux de l'époque contemporaine.

ION HOREA est, parmi les poètes que nous vous présentons aujourd'hui, le seul d'âge moyen. C'est peut-être ce qui explique aussi bien sa stabilité lyrique que sa mobilité thématique. Surtout bucoliques, les vers de Ion Horea répondent à un univers champêtre, envahi de manière directe par les sentiments, sans arabesques, sans complications d'images. Une vitalité structurale gouverne l'image de la terre en éternelle fécondation. Le paysage suscite l'euphorie. Il a une prédilection pour le pastel, de longue tradition dans la poésie roumaine (Vasile Alecsandri, Ion Pillat, B. Fundoïanu). La nature agreste, vue de près et de loin, à la façon de la caméra, respire d'un souffle léger mais égal, régulier, dans des tableaux vastes et intensément colorés. Ces derniers temps, le poète semble se passionner pour la méditation lyrique, ce qui lui offre l'occasion d'imprimer à l'éventail sentimental une résonance philosophique, dans le sens horacien du terme. C'est un processus de retour en soi, d'intériorisation, rien moins que solennelle, ostentatoire, mais dégagée et équilibrée.

MIRCEA CIOBANU, l'un des plus intéressants poètes de la jeune génération, a débuté par un volume caractérisé par une présence lyrique déjà affirmée, en tout cas libre de toute variante empirique, biographique, secrètement pénétrée des frissons de la vie cosmique. Le second volume accentue les attributs du premier par un effort pour spiritualiser et cristalliser la réflexion, d'une part, et de l'autre par l'expression concise et épurée. Les émotions de Mircea Ciobanu sont filtrées par son cerveau. D'où une certaine difficulté à la lecture et le soupçon d'une «clef» à déchiffrer. De fait, il ne s'agit pas de messages occultes, mais d'un monde imaginaire, existant comme tel, sans correspondance directe avec le réel.

ANA BLANDIANA, juvénile, exubérante dans la vie quotidienne, imprime à sa poésie quelque chose de l'impétuosité de son tempérament. Le naturel de l'expression et la pureté des sentiments, généreusement offerts, caractérisaient son discours poétique dans son premier recueil. Rien de factice ni d'ambigu, une simplicité absolue jaillissant de chaque vers, au-delà de la métaphore, donnait l'impression d'une spontanéité quasi-orale, séduisante. Mais dans ses derniers poèmes, y compris le second volume *(le Talon d'Achille)*, la poétesse semble avoir changé de manière, devenant méditative jusqu'à l'aphorisme, et, de ce fait, moins spontanée. Le geste poétique est maintenant plus complexe et plus secret, avec une tendance aux doutes, aux questions fondamentales, se rapportant — par l'entremise de l'éthique et de la connaissance — au destin de l'individu, de l'homme. Le processus intérieur accuse une âpre soif de certitudes, de réponses capables de rallumer, peut-être, les élans brûlants du début de sa carrière.

LAURENȚIU ULICI

GEORGE LESNEA

La colline, ma sœur

La colline est ma sœur, je suis frère des brebis
le saule pleureur aussi est un bon ami.
En marchant, les étoiles m'accompagnent discrètes
et de débris d'azur m'aspergent les violettes.
La fraîcheur me baise les paupières, de son museau
et les sources me font boire du soleil dans leurs eaux.
Je lis l'avenir dans le labeur des fourmis,
entre les vents, je lis l'écriture des épis.
Je crois que dans l'immense profondeur des forêts
se trouve le nid des siècles de l'éternité,
et j'y allume des lueurs éphémères, fugaces,
quand le jour se pique dans les cornes des limaces
et que pâlit le vert des clairières vivaces.

De leurs chalumeaux d'eau, les sources entonnent leur chant,
je pars avec les grues aux pays du couchant.
Dans une crèche chaude, l'après-midi je me prélasse,
je rentre le troupeau, le soir dans ma besace.

Avec de la rosée, j'allège les souffrances,
au son du cor, d'un mont à l'autre je m'élance.
Je note les dires des sapins, je guette les sarments,
aux lèvres des rochers je recueille les chants
Par tout mon corps j'écoute des plantes la magie
j'éparpille le silence des cerfs sur la rêverie
Avec le ciel, aux cannes des bergers je m'accote
Dans la paume des arbres, l'écureuil je dorlote.
Je redresse le matin les coiffes des fleurs sages,
j'essuie le grand vitrail bleu avec les nuages,
je réveille la grue en bois des puits solitaires
pour que du bec elle tire l'argent de la terre.
Je fais bruire le millet, je surveille les abeilles

Mon âme grignote la dentelle verte de la treille.
Dans les chariots de l'automne, j'emporte les champs,
je danse avec la lune et la vigne, en même temps.

Quand les bruits des cerfs au trot, bramant à tue-tête,
remplissent de tonnerre les prairies de ma tête,
j'ai envie de donner, aux tilleuls même, à boire
qu'agiles sautant les clôtures, les femmes puissent me voir.

Je me sens prince des mirabelles et du maïs
je suis le général des hannetons et des lys,
du feuillage, des lézards, je suis le commandant
et les grenouilles des lacs m'ont élu président.
A moi, renards et blaireaux viennent se confesser,
A mes poèmes, les lièvres, viennent se trémousser.

Mes paroles alertes s'apparentent aux poulains mêmes,
dans ma poitrine aussi on laboure et on sème.
Me disent le bonjour le moineau, le martinet,
l'Etoile du Berger me salue de son épée,
Les bocages du soir vont secouer leurs hardes
quand je dors en la compagnie piaillarde
des grillons, et que les sauterelles montent la garde.

En français par Mircea E. Balaban

Les arbres sont vêtus...

Les arbres sont vêtus de leur jaune suaire.
La tristesse remplit de lambeaux de mystère
Les champs endoloris par notre solitude.
Une odeur de résine est du soir le prélude ;
Et le lointain soyeux se déchire et défaille
Avant de s'endormir sur des bottes de paille.

Les tilleuls secouant leur feuillage vermeil
Se tournent pour chauffer leur vieux tronc au soleil.
Les sentiers d'un été abattu par la faux
Regagnent leur bercail, tout mouillés, jusqu'aux os.
Et l'automne morose ordonne à l'aquilon
D'emmailloter la terre en ses mornes haillons.

Sous le tertre endormi dans sa ceinture grise
Une maison grelotte en sa blanche chemise,
Enfonçant son chapeau sur ses yeux clignotants
Et cueillant sur son seuil tout l'airain du couchant.
A son col, tout brillant de la blancheur des lys,
Elle porte un colier de tiges de maïs.

Le maïs, massacré, dans les granges roupille,
Depuis qu'on a coupé, sur les champs, ses chevilles,
Et les troupeaux, paissant, paraissent un gris nuage.
Les grenouilles, dans l'eau, heurtent le ciel qui nage.
Le brouillard se répand, tel le fumet d'un pot,
Et une vieille geint sous le faix d'un fagot.

Les poteaux, par leur main de fil, mènent les routes,
Le brouillard obscurcit l'horizon goutte à goutte.
De son Char étoilé la citrouille a glissé
Non pas dans un marais, mais bien dans l'Empyrée.
Et la cigale, auprès d'une guitare, gèle,
Quand l'étoile lui jette un blanc bout de ficelle.

Rayon de soleil

Donne-moi l'élan,
Le songe vermeil,
Mon bel alézan,
Rayon de soleil.

Du Prince Charmant
Joyeuse monture,
Accouple l'instant
A l'aube future.

Porte-moi en selle,
Douce nef sans voile,
Vers l'ère nouvelle
Au seuil des étoiles.

Franchissant les âges
Dans ton vif essor,
Pose l'humble hommage
De ton sabot d'or

Sur la lune blonde,
Divin forgeron
Des rêves du monde
Et de ses frissons.

Choisis tes prières
Ainsi que des grains,
Reliant la terre
Au ciel par ton frein.

Tu dois nous tracer
Des routes nouvelles,
D'ondoyants sentiers,
Au gré de tes ailes,

Dont le vol altier
L'humeur vagabonde,
Vont nous emporter
Au faîte du monde.

Que tout soit Avril,
Que tout soit Jouvence,
Dans chaque babil,
Chaque conscience.

Transforme en chanson
Le bruit du tonnerre ;
Le son du clairon
En douce prière.

Transforme en pâture
Les lèvres vermeilles
De l'alme nature
Aux mille merveilles.

Dis-nous doucement
Les pâles névroses,
Les purs sentiments
Des roses écloses.

Coupe avec tes dents
De l'herbe des âges ;
Dore les couchants
Sur tous les rivages.

Coursier argenté
Au nom de lumière,
L'azur a hanté
Ta jaune crinière.

Porte mon destin
Vers le bleu lointain,
Vers le non-pareil,
Pégase roumain,
Joyeux et serein
Rayon de soleil !

En français par Dan A. Lăzărescu

CAMIL BALTAZAR

Referme les paupières de tes mains

Referme les paupières de tes mains,
Mets les grillages de tes doigts ;
Le soir languide
Etend son édredon de plumes étoilé
Et le silence est fait de soie tendre.

Apaise la prière de tes yeux,
Dans ce silence doux éteins ta bouche close,
Sur les vagues du soir flottent des plumes d'ange,
L'étoile te parsème de rêves et de roses.

Bientôt la fontaine et l'eau du moulin vont murmurer la chanson ancienne,
Entre leurs lèvres les chevreuils vont écraser des sources
De soir paisible et de blanches étoiles ;
L'approche de minuit
Tapissera de vert mystérieux ta chambre.

Le retour du poète à ses outils

Or voilà je retourne encore à mes outils :
Mon stylographe jaune,
Depuis quelque trois ans proscrit
Jusqu'à tant que j'arrive à le convaincre d'être

Le frère de ma main,
Avant que de pouvoir penser, et ondoyer
Ensemble, simultanément,
Avec le dard mouvant de son museau.

Près de lui,
La même pile de papier,
Tranchée symétriquement, et blanche,
Et parsemée des stellaires effilures
De la chemise-filigrane, dans lesquelles
S'empètre sans répit
Le museau diligent de la plume.

Et, près de ça,
Les autres ustensiles,
Plus rares :
Un peu de bonne humeur,
L'humeur aérienne de la neige,
Et le magique tremblement entre les doigts,
Et tout un tas d'homme navré
Et apaisé,
Et apaisé parce qu'il retourne
A ses outils.

Donc il faut boire maintenant à pleins poumons une gorgée d'air,
Il faut nous déchausser sans hâte
Des habitudes conventionnelles
Et il faut essayer de voir
Tout aussi lestes
Tout aussi transparents
Donc si
A travers nous il peut toujours passer
L'eau blanche
Du poème.
Oui, maintenant j'apprends
La cause du silence

Et de mon air morose :
J'étais un terrien mélancolique,
J'étais trop terrien.

L'état de l'élévation
De maintenant,
Naïf et angélique instant baigné de larmes
On ne l'acquiert chaque jour.

Je me sens adhérent à la neige
Au fragile et simple sourire
Du soleil,
A la joie domestique du jour
Sous le sarrau lumineux de la neige.

Or cet état de grâce, de tendre émotion continuelle,
De nage aérienne par-dessus les hommes,
Et de profond savoir des choses
De sage et lumineux sourire,
C'est le commencement de l'élévation.

Le soleil sur la neige

Au faîte de la vie où se profile
Mon être, je m'arrête maintenant, et vais-je
Derrière moi scruter l'éclat tranquille
De ce midi qui roule sur la neige.

Or ce rire solaire sur les culmens égaux
N'implique pas l'orgueil ni la distance.
Il est uniquement l'effet de tes travaux
Leur compréhension ; et leur Balance.

O tu te baignes volontiers dans ce tumulte
Des tendres cœurs humains : connexion
Quand sur les neiges le soleil exulte.
Et tu emportes avec toi le don

De noces de ces ciels qui fraternisent ;
C'est la vigueur. Tu t'en allais ainsi
Tout rajeuni dans ton harnois roussi
Que cette neige neuve fleurdelise.

En français par Mihaï Ungureanu

CONSTANTIN NISIPEANU

Du Lotru monte une fille aux cheveux de lumière

La vaporeuse fille qui, en ces lieux-ci,
aux granitiques bornes des montagnes,
comme un être vivant
au corps de verre s'est détachée
des flancs verdis de la forêt, —
ne serait-elle qu'un fantôme?

Mes poings frappent contre la porte
rocailleuse du mont,
en le priant de faire place
à la très délicate créature,
pour qu'elle suspende son hamac
parmi les somptueux salons
des stalactites ; mais le mont
boit avec une placide indifférence
dans la tasse à café
des aubes ; et la porte de roc
demeure inébranlée.

Montagnes, ouvrez-vous ! je crie,
et vois que de mon cœur s'approche
la fille aux cheveux de lumière ;
ouvre-lui donc ta porte, si
tu veux qu'elle ne se brise
en mille éclats, quand elle aura heurté
les récifs de ton corps
enveloppé dans une cape de lichens.

Ouvre les portes de ton corps,
de ton corps de granit !
la fille est faite de buées
et tremble dans les airs
comme un long chant qui monte
de la cithare des forêts ;
elle est si transparente
qu'à travers elle on entrevoit
toutes les mers bleues de ce monde ;
seules ses tresses de lumière,
tel un grand châle d'étincelles

tombant à l'entour de son cou,
seules ses tresses de lumière
éclaireront ses pas vers toi
vers ton cœur prisonnier
que la rocheuse porte verrouilla.

Mes poings frappent dans le portail
de fer de la montagne, mais
le mont demeure inébranlé,
muet comme s'il n'eût jamais été
montagne à cœur de pierre.
Où suis-je, amis?
Et qui a mis en mes deux mains
cette poignée d'eau vive,
cette poignée que, jusqu'au sang,
je cogne contre l'huis cadenassé du mont?
En ce matin
d'automne tardif, le mont
est parti en vadrouille,
avec ses portes closes et
ses lourds volets baissés, comme un
aveugle qui irait parmi les hommes,
les paupières fermées.

Il va, pensif, et comme s'il
n'était pas étonné de voir
du fond des vaux les fleuves
grimper sur ses genoux tels des reptiles
tels des serpents au corps de verre.

« Bonjour » dit-il
aux villes qu'il parcourt,
et nulle voix ne lui répondra.
« Les villes sont pavées
de fleurs semées
dans mon cœur — lui chuchote la montagne
s'approchant des
oreilles des boulevards.

Personne ne répond.
Personne ne le voit cherchant,
se vautrant dans le sable,
cherchant les cheveux de lumière
de la très vaporeuse fille.
Personne ne devine
qu'avec des millions de cubes
alignés tout au long des vastes
artères des piétons,
nul ne devine que le fier
mont de pierre baise les pas,
les pas de caoutchouc des camions,
les calmes pas de l'ouvrier
qui cloue les cuisses de granit
à coups de lourds marteaux, afin
que la vue en devienne aussi belle
qu'un album de photos ;
le mont sourit de ses granits,
chaleureusement, à tout passant.

Cependant que la vaporeuse fille, à chaque
soleil du soir cache son front
par-dessus l'horizon, et vient
lever avec ses boucles de lumière
le rond visage du soleil ; et le mont lui sourit
tout à coup, de ses millions de cubes
jonchés à travers rues
comme un tapis de fantasmagorie.

Accomplissement

Qui donc passa, sans ombre, sans lumière,
et arracha du fond de mes paroles
les arbres qui dressèrent, plaqués sur le ciel vide,
d'innombrables puits à bascule,
qui mesuraient, en dépit des orages
la grandeur de l'homme?
Qui a fait frissonner mon cœur et mes pensées?

O ! vaste monde qui, en mon cœur nacquis
de l'étincelle d'un penser ambitieux pour édifier
la cité de lumière où, cessant d'être aveugle,
je tâcherai d'asseoir, de poser brique à brique,
d'ouvrir à deux battants la fenêtre
de la sagesse ! o ! vaste monde, jette, ne fut-ce qu'un instant,
jette-moi une miette de lumière accomplie,
fais-moi don d'un instant de ton avenir infini !

Je n'étais pas seul
les rêves avaient empli ma chambre

Cette nuit, ma chambre devint,
Soudain, un turbulent caméléon
qui empruntait les tons du rêve et apportait sans cesse
à mes yeux le brillant scintillement des sables
que l'écumant rouleau compresseur de la mer
foulait, glissant, ne se lassant jamais, en avant,
en arrière, comme une volée immense de reptiles.

Quelle brûlante après-midi !
J'essaye de plonger droit dans les vagues,
mais plus je m'approche d'elles, et plus elles s'éloignent.
Comment comprendre cette maladroite impuissance

qui me torture sans répit, et m'empêche
d'atteindre les fraîcheurs du souffle de la mer?

L'appellerais-je amour? ou haine? ou bien, peut-être
une amère indifférence me jette
la poudre aux yeux, la poudre si douce du sommeil
toutes les fois que j'ose venir un peu plus près
du poitrail enchanteur et bleu où l'on entend
battant, indéfiniment, le cœur des ouragans?

Où suis-je? Où vais-je à la dérive?
La faux de la lumière, dans l'herbe de la mer
va contournant les longues ombres des palmiers d'écume,
et la faux, venue de nulle part, fauche
les marguerites qui si joliment blanchissent
tout le champ bleu. Et le couchant, ou un oiseau
s'engloutit, glissant, dans les profondeurs
forêt de tournesols. On dirait qu'un limpide
coquelicot a hissé ses pétales comme sur des échasses,
brassant les airs dans les lointains brumeux
à la hauteur enivrante des rêves!

Soudain, à droite, à gauche, poignent
des ombres d'où la pluie arrache
une seule et unique larme.
Un éclair aurait-il, par là, passé,
friand d'absurdes gestes qu'il m'aurait
jetés, serein et sans raison? ou bien la lune
s'est déchaussée devant ma porte et m'a lancé
par la fenêtre ses chaussettes, ses bracelets?

L'inquiétude qui, jadis, me retournait,
s'éteint, telle une flamme
que l'on engloutit entre les feuilles d'eau de la forêt;
par les vitres, l'aurore, comme dans un miroir, a reflété
une boucle de ses cheveux. Parfois, avec une humble fleur
l'âme allume ses lampes toutes; et, soudain,
le champ des vagues se confond, au fond des horizons,
avec une chevrette alerte qui se mire
dans les restes d'étang où elle s'abreuva.
— Ohé! pâtre de daims sauvages! va, rassemble tes troupeaux
Pars! car la lune a poli son biniou
dans l'incommensurable lac; quand elle le fera
sonner, tout l'horizon se couvrira de nénuphars.

En français par D. I. Suchianu

ION HOREA

Peut-être

Ceux qui parlent d'amour tu les comprends mieux
que tu ne me comprends, à leur place.
Trop de terre charrie mes paroles, vers la vallée
des troupeaux, délaissant leur enclos, s'en vont avec elles
et je reste seul, près la borne à la croisée des chemins
te comprenant et ne pouvant pas te comprendre . . .
Faudra-t-il te cacher, autant que le silence
le peut, si proche, toi et pourtant nulle part?
Mais la feuille s'avance et mon amie est remplie
du souvenir qui retourne vers toi, sur mes traces
Il se pourrait pourtant qu'enfin tu me comprennes

Le Temps passe au travers de moi tel un enfant.

En français par Michel Steriade

Chimie

Je pourrai donc, dorénavant,
Contempler le ciel bleu avec les yeux des fleurs
Et mes mains multipliées
Par les branches et par les épis des semailles
Pourront se mouvoir, ici et là,
Comme de merveilleux pinceaux, peignant en or
Le ciel si bleu.
Oh non ! Il ne faut pas, vraiment, vous étonner,
Je ne suis pas le spectre de l'apprenti sorcier,
Resuscité pour déchaîner les forces obscures

Et invoquer ensuite, pour leur apaisement,
La pitié divine.
Je voudrais être plutôt
Le soleil pulvérisé,
Que l'on peut transporter en sacs ou en bouteilles ;
Et la pierre magique qu'on tourne en sortilège,
— Le sortilège des fourneaux —
Et qu'on dépose en des tonneaux.
Je voudrais être aussi les pluies qui déchaînent
Les souffles de l'acétylène.
Auprès du brasier rouge on peut voir quelques hommes
Qui brûlent, entourés d'une rouge poussière ;
Et pourtant, ce sont eux les valences qui lient
La matière en ses parties constitutives,
Et les formules qui, dans leurs chiffres, renferment
Le sens de ces transformations éblouissantes.
Oui, moi, qui n'ai connu que le sel du ménage,
Le sel que l'on emploie dans l'art de la cuisine,
Je reste émerveillé sur le seuil du hangar
Qu'un seul homme franchit, masqué, cherchant partout,
Surveillant tous les bains de sel,
Et les éclairs qui s'accumulent
Entre les pôles qui s'allument et décomposent
La matière en ses formules si primaires,
En déchaînant les beaux courants de chlore,
Avec leur atmosphère empoisonnée.
Prends garde à toi, poursuis ton chemin sans encombre,
Ne touche pas à ces bouteilles, qui pourraient
Dévorer le plus pur de ton sang, de ta vie,
Par leur soude caustique.
Je sais bien que chacun serait bien plus content
De se coucher sur l'herbe, à l'ombre apaisante,
Pour contempler, d'en bas, le spectacle du ciel,
Durant l'été, alors que la terre retourne
Sa brûlante fournaise de son antre profond,
En faisant achever de la sorte, sans cesse,
Dans le silence vert,
Le circuit de la matière.
Si seulement la peur de la mort se taisait !
Si sa foudre pouvait ne plus jamais tomber !
Que la pluie estivale, calme et douce, te rende
Le bonheur si complet que la terre enflammée
Ressent lorsqu'elle vient rafraîchir tous les êtres —
Aie bien soin de cacher sous l'herbe ta faucille,
Avant d'être atteint par les forces puissantes
Du ciel pur de l'été.
Après, il faut rester et contempler la terre,

Voir les filets de pluie et les brins verts de l'herbe
Se mêler et pousser sans cesse leur croissance.
Contemple l'arc-en-ciel qui s'élève, limpide,
Tel une porte qui laisse entrevoir le ciel.
Et pourtant, je vous dis, il vaut mieux, beaucoup mieux,
Passer de l'ombre au soleil,
Et découper, de ton couteau, dans ce soleil,
Ainsi que dans un pain, des tranches, chaudes et blondes,
Le pétrir dans tes mains avec la terre glaise,
Et le jeter ensuite dans les fourneaux de braise,
Pour le faire brûler, selon l'âpre formule,
Dans la flamme de ta pensée,
Et ensuite en jeter tous les restes, broyés,
Sur la terre que les tracteurs ont retournée...
C'est alors qu'on pourra voir la haute merveille,
Et le ciel se vêtant de nuages épais,
Et les filets légers de la pluie estivale,
Que le vent, à travers les bornes, éparpille,
Seront tes bien-connues et si aimées valences,
Qui relient, dans un calcul précis,
Dicté par la chimie,
Les atomes de cette terre qui est tienne,
Aux blanches nuées du soleil.
Le tout est de pouvoir pénétrer le secret,
De comprendre soudain qu'entre tes mains qui cherchent
Et le soleil, là-haut, se trouve un front humain,
Qu'entoure un ciel serein, radieux et superbe,
Le soleil de la connaissance.

En français par Dan A. Lăzărescu

Chemin

Etre le signe de ces temps,
Le signe qui rappelle encor
Les jours anciens, où l'on entend
Les oubliés échos du cor,
Vivre au milieu des hommes qui
Modèlent de nos jours l'histoire,
Dont le penser s'élève, hardi,
Parmi les aigles de la gloire,

Pensée illuminant soudain le ciel bleuâtre du pays.
Etre le signe du lointain ;
Celui du souvenir aussi.
Dans les endroits cachés du monde
Que ne troubla jamais le Verbe,
Où dort la paix des pierres rondes
Et la sagesse dans les herbes,
Chanter les Portes du Baiser
Signe d'amour qui accompagne
Le somme des aïeux veillés
Par leurs marraines les montagnes.
Etre l'homme-temps qui mène
Ses grands troupeaux le long des landes,
L'homme-maçon, l'homme-fontaine,
L'Icare altier de nos légendes,
Etre l'homme-eau ou l'homme-feu
Etre le blé mûri qui plie
Quand je te fuis, quand je te veux,
Quand je blasphème ou quand je prie
Aux lieux où le tailleur de bois
Trancha les troncs, aux lieux où monte
L'oiseau, pour s'envoler tout droit
Vers le rêvé pays des contes.

En français par Mihaï Ungureanu

MIRCEA CIOBANU

Dies irae

L'odeur des choses mortes glisse
Dans mes rêves. C'est bien là que,
Couleur de l'huile et des jaunisses,
Brûlent encore, à petits feux

Des restes de touchers passés,
Comme des greffes sur mon cœur
Quand, sous l'ongle, le sang glacé
Rendra ses dernières sueurs.

Mes doigts vivants leur passe ensuite
Un pouls peureux; puis, un instant,
Les mortes choses ressuscitent
Tels des cadavres flamboyants

Et suffoquants. O ! Mains perdues !
Revêches voix de durs parents !
Et leurs, hélas, si bien-connus
Regards et grincements de dents !

En français par D. I. Suchianu

ANA BLANDIANA

Elégie du matin

J'avais tout d'abord promis de me taire et puis, au matin,
Je vous ai vus apparaître avec de la cendre sur le pas des portes,
Semant la cendre comme on sème le blé,
Et lors je n'y tins plus et j'ai crié : Que faites-vous? Que faites-vous?

C'est pour vous que j'ai neigé toute la nuit au-dessus de la ville,
Pour vous que j'ai blanchi toute la nuit ; ô si
Vous pouviez comprendre comme il est difficile de neiger !
Hier soir, sitôt que vous vous êtes couchés, je suis sorti dans les airs.

Il y faisait sombre et froid. Je devais
Voler jusqu'en ce point unique où
Le vide fait tournoyer autour de lui les soleils et les éteint,
Et je devais clignoter un instant encore dans ce coin
Pour m'en retourner en neigeant parmi vous.
Chaque flocon, je l'ai pensé, soupesé, essayé,
Modelé, poli du regard,
Et maintenant je tombe de sommeil et j'ai la fièvre, de fatigue.

Je vous regarde semer la poussière du feu mort
Sur ma blanche œuvre et, souriant, je vous révèle
Que des neiges beaucoup plus grandes viendront après moi
Et tout le blanc du monde neigera sur vous,
Essayez de comprendre d'ores et déjà sa loi,
D'énormes neiges viendront après nous,

Et vous n'aurez pas assez de cendre,
Et les enfants, même tout petits, apprendront à neiger,
Et le blanc recouvrira votre faible refus,
Et la terre entrera dans l'orbe des étoiles
Comme un astre flamboyant de neige.

Intolérance

Je suis faible sans doute. Mes yeux aussi sont faibles.
Je ne distingue pas les couleurs intermédiaires.
Parce qu'elle se laisse aimer par les crabes
Elle me dégoûte, la mer.

Je ne dépasse point le seuil bleu d'un seul pas
De crainte de ne plus pouvoir m'en retourner,
Tel le vers en sa soie je me suis retiré
Et je file la pureté autour de moi.

Je veux des tons clairs,
Je veux des mots clairs,
Je veux sentir les muscles des paroles avec ma paume vive
Je veux comprendre ce que je suis, ce que vous êtes,
Délimitant parfaitement du rire l'invective.

Je veux des tons clairs,
Et des couleurs à l'état pur,
Je veux comprendre, sentir, voir,
Je préfère à ce bonheur ambigu,
Parfaitement clair, mon affreux désespoir.

Je veux des tons clairs,
Je veux dire « sans nul doute »
Ne point douter, bien que j'en eusse le répit,
Je hais la transition et je tiens pour triviale
L'adolescence au visage de boutons fleuri.

Je suis faible? Mes yeux aussi sont faibles?
Je serai ridicule, demain comme hier?
Parce qu'elle se laisse aimer par les crabes
Elle me dégoûte, la mer.

En français par Aurel George Boeşteanu

ION VINEA

Remuer ciel et terre

Il faut remuer ciel et terre pour échapper à la misère.

J'ai placé mon espoir dans le Monsieur à la Serviette. Il est grand et sec comme un cheik, et porte sa pomme d'Adam coincée entre les deux pointes d'un col mat et amidonné. Ce col appartient à une série d'une douzaine de frères blancs et fibreux que, par une chimie subtile, le temps, l'amidon, le chlore et l'atmosphère de l'armoire ont imprégnés d'une résistance paradoxale. Cette faculté s'est étendue aux manchettes, dont le poli est craquelé comme l'émail d'une denture à son déclin. Par contagion, le costume et le pardessus de notre victime, pactisant à leur tour avec le temps hostile, se sont confondus avec lui. Leur teinte originelle s'est altérée, mais afin de trouver son véritable aspect, délavé, éternel. Tels Siegfried plongeant dans le sang du dragon à la recherche d'un épiderme invulnérable, les tissus ont conquis l'immortalité par un contact poussé jusqu'à la fusion complète avec les saisons et les intempéries. Brossés, polis, les fils ont ricané vers la lumière, mais pour acquérir la solidité d'une ficelle ayant servi à couper du savon. En vérité, le possesseur de semblables habits n'a plus d'intérêt à les échanger contre d'autres, que le temps n'a pas macérés, et qu'une longue osmose n'a pas intégrés au corps. Si, par une dernière volonté, il les emporte au tombeau, ils opposeront à l'humidité cette raideur imperméable qui a sauvegardé pour nous, à travers les siècles, l'auguste forme des pharaons ou les restes anonymes des défunts ensevelis dans l'aride sous-sol de Chaldée. Aucun tremblement de terre ne m'a jamais surpris là-bas dans mes voyages. Si cela avait été, le spasme de la planète, qui libère parfois les cimetières refoulés en elle comme autant de péchés inavoués, m'aurait permis de ramener au pays un de ces corps à l'étrange parfum de sable moisi, couleur de tabac caporal, et plus fragiles qu'une poterie étrusque. Le Monsieur à la Serviette, grâce à ses vêtements goudronnés par l'usage, pourrait seul m'aider à exaucer ce vieux souhait, un peu bizarre peut-être. Mais devrai-je attendre son décès pour ravir à sa sépulture sa lamentable dépouille, élevée à la dignité d'une œuvre d'art? Quel intérêt aurait-il à être porté en terre sous ce costume protecteur

et imperméable, cet homme qui de toute évidence ne s'inquiète guère de ce qu'il adviendra après lui? A sa dernière heure, sa famille lui fournira à coup sûr des vêtements neufs, cousus à la diable, comme les draps sur la couette ou comme la toile des bagages, car les défunts, de même que les bagages, sont pressés. On apportera des chaussures aux semelles sombres et luisantes à ce mort fraîchement rasé, tondu, oint de vinaigre de première qualité. Et tous les clochers lui enverront leurs anges vibrants, issus de la volatilisation du bronze, pour l'accompagner sur son passage, salué, chapeau bas, par les cochers immobiles sur leur siège, tandis que le mort gardera seul, lui, sa petite calotte de velours brodé sur ses tempes creuses.

En vérité je le dis, le Monsieur à la Serviette ressemblait étonnamment, à cette époque, à son futur cadavre. On pourrait croire, en confrontant les images, à deux frères jumeaux, l'un relevant de maladie, l'autre déjà trépassé. Heureusement, il s'agit ici d'une seule et même personne. Ce phénomène n'est ordinairement possible que lorsque la mort de la créature est imminente, lorsqu'il s'agit d'un malade incurable ou, dans le meilleur des cas, au lit, quelques heures après avoir communié. Mais le Monsieur à la Serviette est valide. Chaque jour, il suit le quai de la Dîmboviţa, venant de la Banque Universelle; il longe les éventaires des bouquinistes, puis s'engage dans les sombres ruelles qui mènent à son logis, 8 et 12, 3 et 6 telles sont invariablement les heures où il déambule pédestrement, sur le chemin qui va de la maison au bureau. Il avance, en rasant les murs, d'une démarche correcte et lasse, tant par modestie qu'à cause de la bronchite qui lui secoue le cœur comme s'il s'agissait d'un pantin. Il y a trente-cinq ans qu'il est employé, époux et père. Pur et irréprochable dans ces trois fonctions, il en impose, dans chacune d'elles, par un silence chagrin, aggravé par des lunettes de presbyte, où le soleil se permet seul d'allumer en jouant, et rarement, les jardins suspendus de Sémiramis. Mais le hasard, capricieux et sarcastique, a décidé que l'excès même de scrupule finirait par détourner ce fonctionnaire modèle de son strict devoir de caissier. Déviation innocente, d'ailleurs, et connue de tous ses collègues et de ses chefs, dont la tolérance témoigne d'une haute confiance en sa probité. Tout le monde savait que le Monsieur à la Serviette était un maniaque. Plusieurs fois par jour, avec une méticulosité épuisante, il faisait sa caisse. Chaque fois, à midi et le soir, il en emportait tout le contenu. Le lendemain matin il déposait son trésor à la Banque, pour le transporter à nouveau, à l'heure du déjeuner, sur une chaise de la salle à manger familiale et le rapporter une fois de plus l'après-midi. La nuit, il dormait avec la serviette gonflée sous son chevet. Monsieur le Caissier n'avait, on le voit, aucune confiance dans les coffres-forts blindés, dans les clés aux ciselures compliquées, dans les nombreux gardiens des bureaux aux heures de pause. Crainte maladive et incurable. Contre ce procédé illégal, directeurs et directeurs généraux avaient essayé tantôt la diplomatie, tantôt l'autorité. Le Monsieur à la Serviette avait opposé une intransigeance de mulet et présenté sa démission. Comment s'expliquer l'effet intimidant qu'elle eut sur les directeurs et directeurs généraux? On répondit que jusqu'à ce qu'elle soit acceptée ou refusée, le caissier devrait rester à son poste, dont il aurait à rendre compte en détail et selon les règles. Une affaire de deux ou trois jours. Entre temps, il serait tenu de laisser l'argent dans le coffre-fort, astiqué et poli comme une voiture de luxe. Ses supérieurs espéraient ainsi l'accoutumer à la règle et garder, quant à eux, un employé utile et expérimenté. Mais il était demeuré aux bureaux pendant la pause, près du coffre-fort sépulcral, et serait resté jusqu'à minuit à travailler à son bilan, si l'un des directeurs n'était venu le délivrer. « Un maniaque! Au fond, ça le regarde. Il prend ses risques... Nous ne sommes pas obligés de le savoir.» Sans doute la banque ne pouvait-elle se passer d'un fonctionnaire si sûr et si ponctuel. Ou encore, et c'est plus probable, le croyait-on possesseur, de par son ancienneté et sa situation dans l'établissement, d'un de ces secrets qui confondent les membres d'une même entreprise dans une complicité sans divorce. Crainte sans fondement; même victime d'une injustice, nous jugeons notre homme incapable de chantage ou de délation. Cette prudence des grands envers leur subalterne, envers cette âme candide de premier prix scrupuleux et chagrin, était évidemment outrageante. Mais je m'aperçois que je donne dans le plaidoyer. Et je sens bien que mon indignation a un sens caché. Moi-même, j'ai été l'un des premiers à pécher, en pensée,

contre l'innocent. Car l'histoire du caissier transportant chaque jour dans sa serviette, avec la tolérance tacite de ses chefs, l'avoir momentané d'un établissement public, fit bientôt le tour du quartier et suscita en moi les soupçons et les curiosités d'un véritable détective. N'y avait-il là rien de plus, vraiment, que le travers d'une conscience affaiblie et craintive? Qui pouvait savoir quelle sombre machination se cachait sous cette innocente manie, quels calculs diaboliques se tenaient blottis sous ce front pâle! Peut-être, me disais-je, s'agissait-il de quelque spéculation foudroyante à la bourse clandestine, par exemple entre l'heure du déjeuner et de la sieste, ou encore le soir, après huit heures, à d'autres bourses nocturnes connues des seuls infracteurs et de la police. Etait-ce plausible? Je ne sais pas, je ne connais rien aux affaires. Je le suivis des jours durant, observant et cataloguant chacun de ses gestes, épiant son logis, et je finis par me convaincre de sa parfaite intégrité. Ces poursuites m'initièrent à sa vie familiale. Ce furent elles encore qui m'aidèrent à pénétrer l'âme de mon personnage. Nous en étions venus à nous reconnaître sans jamais nous être vus de près, sans avoir échangé un mot ou même un salut, sans le moindre geste de part ou d'autre. Le soir, je le raccompagnais chez lui, me tenant à quelques pas en arrière. Peut-être me prenait-il pour un espion payé pour le surveiller, le protéger. Le caractère effacé du Monsieur à la Serviette ne manquait pas de philosophie: il me tolérait avec indifférence. Les craintes de ses supérieurs ne l'effleuraient pas, il ne s'imaginait même pas qu'il pût être guetté par un danger quelconque. Quiétude mal fondée, alors que plus de mille employés de la Banque Universelle et tout le quartier savaient son histoire! Plus d'une fois, il me sembla que d'autres mortels s'intéressaient au sort de mon voisin. Oui, il n'y avait pas de doute, mon ombre n'était pas la seule à s'attacher à ses pas. Quant à lui, il ne resserra pas d'un cran l'étreinte du bras autour de sa serviette. Car je le connaissais si bien que ce petit détail ne m'eût pas échappé. Peut-être le grand nombre des compétiteurs était-il pour lui un facteur rassurant, comme pour la Turquie d'Abdul Hamid. Je reconnaissais son pas, comme les amoureux celui de leur promise. Je pressentais la toux qui l'immobiliserait de temps à autre contre les murs, lui donnant un instant, aux yeux des personnes non averties, l'air ridicule de commettre une inconvenance. Mon attention, concentrée sur lui, semblait établir entre nous d'invisibles rapports qui nous dictaient des émotions, des impressions et des pensées communes.

J'en eus la certitude un soir où je l'avais guetté. Il était sorti par le grand portail en fer. Cette fois, il se dirigea vers le passage par la rue Smîrdan, sans me voir. Au même instant que moi, deux ombres se décollèrent du mur et s'engagèrent sur ses traces. La brume roulait sur la rue déserte; chacun de nous cherchait à étouffer l'écho sonore de ses pas. Je les laissai, lui et ses poursuivants, sur le même trottoir. D'en face, je les examinais tour à tour. Ces deux nouveaux venus, étaient-ils là pour lui ou pour moi? M'aurait-il trahi, m'aurait-il fait suivre lui-même, lui, mon tacite, mon mystérieux ami? Une si fluide intimité s'était établie entre nous que le mot trahir ne me semblait pas exagéré. A ce moment, et sans raison apparente, mon homme traversa la rue, comme si la présence des autres l'avait gêné. Ceux-ci nous rejoignirent aussitôt. Au premier carrefour, je passai seul sur le trottoir désert: c'était une épreuve. Un instant plus tard, le Monsieur à la Serviette recommençait à promener ses pas devant les miens, en signe d'entente, de préférence et d'alliance.

Incident peu important et d'une signification contestable, mais qui, en conscience, m'investit envers mon sujet d'un droit et aussi d'un devoir, celui de le protéger.

A partir de ce soir-là, je revins à l'affût sans hésiter, comme à un poste d'honneur. Dans l'ombre, je devinais les yeux des poursuivants, des yeux de fauves à jeun. Les promesses de la serviette bourrée alimentaient leur patience et leur assiduité. Mais je finis par me demander ce qui m'amenait moi-même dans ces parages, contrairement à mon habitude de ne pas m'immiscer dans le destin d'autrui. Si j'avais eu, chose fort discutable, l'intention de prévenir une agression, un vol ou peut-être même un assassinat, il aurait été plus simple d'avertir la police. La soif de mystère et d'aventures n'expliquait pas non plus mon comportement. A l'époque, une stupide gêne financière ligotait mon imagination. Quant à la sympathie certaine que m'inspirait l'étrange, le médiocre héros de mes pensées, elle ne justifiait pas un zèle si exagéré, ni aussi précaire. Bravement, je me posai la question. Et je compris qu'en effet, le souci d'une vie

menacée n'était pas la seule raison qui m'amenait ponctuellement, tous les soirs, sur ce même itinéraire absurde.

J'étais surtout intéressé par le sort de la serviette et de son contenu. Les deux inconnus ne m'étaient pas seulement des ennemis. Entre nous naissait déjà une rivalité aveugle, une sorte d'émulation obscure, impénétrable.

La question qui vint à la suite par voie d'enchaînement me causa un frisson. Non, décidément, j'étais incapable d'un tel geste, quelle que fût la tentation.

Une jalousie acharnée me poussa à me mettre en travers de mes rivaux. Il ne fallait pas leur permettre de m'arracher ce qui m'était dû. Mon droit se fondait tout autant sur mes hautes aspirations, contrariées par la misère, que sur la sympathie mystique que l'homme poursuivi marquait à ma jeunesse, secrètement, avec une discrétion presque féminine. J'avais pourtant sondé attentivement la limite de mes possibilités.

Le sommeil, d'ailleurs, me laissait peu de doutes sur la nature de mes préoccupations.

Je me voyais, par exemple, errant dans une prairie à la rencontre de moi-même. Mon double s'avançait, plus vrai que le reflet d'un miroir, suscitant en moi une curiosité bizarre qui enregistrait avidement la silhouete et les traits connus. Il avait l'air un peu plus jeune et son visage était sévère, mais impénétrable. A mesure qu'il s'approchait, je sentais trembler en moi une inquiétude, puis une terreur et je reculais peu à peu, épouvanté par cette figure dont les pas grandissaient définitivement, jusqu'à écraser mes regards écarquillés sous le sceau de son visage intense et muet. Mon cœur battait si fort que je m'arrachais à ce mauvais sommeil.

Je veillais donc sur le caissier et sur son trésor avec un platonisme jaloux, comme un amoureux éconduit se console à l'idée que sa maîtresse n'en épousera pas un autre. Fait nouveau: un des deux rivaux quitta la scène. Il cessa de se montrer et nous finîmes par l'oublier.

L'autre resta pourtant, aussi anonyme, aussi menaçant que jamais dans sa triomphante insistance.

Nous étions deux chasseurs silencieux traquant le même gibier. Il aurait été simple pour moi de l'anéantir — simple aussi de nous entendre . . .

Mais on n'empêche pas un meurtre par un autre. De plus, ma présence réduisait à néant les intentions de l'inconnu. De complicité entre nous, pas question. Ma nature pacifique protestait avec véhémence. Je sais bien que l'homme n'est qu'un mammifère, au même titre que l'orang-outan, le gorille, le babouin au derrière bleu ou le chimpanzé aux outils amoureux couleur de pourpre. Mais je ne peux pas attenter au mystère de la vie. Je suis incapable d'écraser un papillon. Et comment ne pas être touché par la préférence que le caissier ne manquait jamais de me témoigner? Il se trouvait constamment devant moi, sur mon trottoir. Plusieurs fois, j'avais refait l'expérience de traverser la rue: il était invariablement passé de mon côté. Grand, correct, effacé: je le vois encore. Image morose du devoir étroit, du petit sacrifice quotidien, sans héroïsme et sans écho. Image d'une existence normale et heureuse, celle qui m'attend peut-être, si je patiente, si je persévère. Tout, j'accepte tout, mais pas ce destin — ma volonté se contractait en moi comme un poing. Je n'avais pas peur. A Bucarest, on peut tuer impunément au centre de la ville. Il suffit d'oser. Messieurs les assassins n'ont qu'à en faire l'expérience. Quant à moi, ma sensibilité me détourne du mal d'une manière inéluctable. Tout au plus aurais-je consenti à lui arracher des mains sa serviette, quitte à m'enfuir ensuite. Mais comment faire? Devant l'autre? Et le caissier? Il serait aussitôt arrêté, sa famille resterait sur la paille.

Aucune importance. J'aurais pu l'aider en cachette . . .

Le manque d'occupation m'avait jeté dans ces spéculations stériles. Tout le long du jour, j'attendais l'heure vespérale de la rencontre. Si mon rival essayait de me retenir, je lui dirais: viens avec moi, imbécile, — et il comprendrait, tandis qu'à un coin de rue, suffoqué par l'émotion, le caissier sombrerait dans l'éternité, le cœur éclaté.

La syncope qui le menace d'ailleurs à chaque instant simplifierait bien les choses. On mène autrement une enquête quand la victime est en vie. Mon caissier aurait un trait de génie s'il consentait à succomber avant toute voie de fait. Ses hésitations, ses stations contre le mur, m'a-

vaient suggéré la possibilité de sa mort soudaine. La pensée en avait surgi soudainement elle-même et m'avait envahi comme une houle radiophonique, comme un message convergeant vers moi de l'air ambiant. A genoux près du cadavre, la main sur sa poitrine froide, j'aurais regardé autour de moi s'il n'y avait personne. L'essentiel, c'était de préserver une conscience claire et nette.

L'autre cèderait. Il fallait qu'il cède.

L'été passa, puis les premières semaines d'or byzantin de l'automne.

Un soir, l'inconnu cessa de venir. En vain promenais-je mon regard, fouillant la brume. Sa place sur le trottoir me sembla pâle comme l'endroit, sur un mur, où il manque un tableau. Le maréchal Nogi, me dis-je, avait donc raison: la victoire appartient à celui qui résiste un quart d'heure de plus. Le moment était venu: ma joie flamboya avec les réverbères, parmi les déchirures de la pluie. Peu m'importaient la tristesse de l'asphalte mouillé, la funèbre floraison des ombres, les fiacres lugubrement clos. Devant moi, à quelques pas, la toux du vieillard cognait sur moi sans discontinuer. Il s'arrêtait pour reprendre au vol son souffle, et la vie qui hésitait sur le bord escarpé de ses lèvres. Une secousse, et l'oiseau de brume quitterait à jamais son nid caverneux. Mon pas, je le sens, devient plus rapide et plus agressif. Le quai est désert, les comptoirs des bouquinistes fermés. Un rat coule le long du trottoir. Le caissier tourne vers moi son visage pâle comme une étoile. Il lâche la serviette, porte la main à la poitrine, titube héroïquement dans l'air. J'accours et lui amortis, dans mes bras, la chute sur le trotoir couvert de feuilles mortes.

Nulle émotion. Pas d'impressions non plus. Je me meus par automatisme, obéissant à des commandes antérieures. Tout a été prévu, avec une précision cinématographique, dans les représentations de mes oisives après-midi sur le divan. La serviette en cuir, à l'odeur de tabac, est dans mes mains. Au loin, un rythme de chaînes: le convoi des condamnés, allant du tribunal à la prison. Vision de mauvais augure. Je plonge dans le brouillard, ma proie serrée sur le cœur, et lutte de toutes mes forces contre l'envie de prendre mes jambes à mon cou. Pas à pas, je m'éloigne, l'ouïe si violemment projetée en arrière que j'en ai mal au cerveau.

J'attendis les journaux du matin. Nuit de lune, les nerfs tendus à craquer, le cœur et les tempes battant à grands coups. Je tressaille au bruit des pas, des roues, des voix. Je compte et recompte les billets, m'interromps, les cache, épouvanté: ce n'est rien. Je les scrute, je risque de les voir annulés. Travail pénible, qui prend plusieurs heures. J'ai vu jadis un vieux maniaque attraper, contre la vitre, des moucherons imaginaires, puis ouvrir la fenêtre pour les laisser s'envoler. Soixante fois par heure, il reprenait sa chasse stéréotype. Quand le premier rayon du jour glissa vers moi ses doigts cadavériques, il me surprit sur le tapis, parmi les billets. Ils ne sont pas de la même série! Certitude d'un instant: je recommence. Ce compte interrompu, repris, achevé, répété, dura jusqu'à la nuit. Je ne mangeai rien. Le journal, apporté par la poste, ouvert dans la crainte et la hâte d'y trouver un verdict, confirma mon intuition: le vieux caissier, arrêté, livré aux enquêteurs, est détenu à l'infirmerie de la prison préventive. Mais qu'importe maintenant! Je suis épuisé, et bien que l'argent soit enfermé dans un tiroir, mon cerveau continue à compter comme un dévidoir, gravissant le fantastique himalaya des millions, sans guide, sans la contemplation rétrospective des arides paysages traversés. Comme au temps de mon enfance où j'apprenais à jouer aux échecs: le jeu me passionnait à tel point que je le reconstituais en rêve, le sommeil torturé par d'exténuantes parties. Mais cette fois le sommeil, comme une chauvesouris, virevoltait autour de moi sans se laisser attraper. Le silence était parfois si parfait qu'on pouvait l'entendre. Une fanfare passa dans la rue et m'envoya les serpents exotiques d'une musique éclatante, qui me martyrisèrent comme Laocoon, s'entortillant sur ma vie écorchée, puis se retirèrent lentement par la fenêtre fermée. Mais leurs queues se débattirent encore longuement dans mon âme, comme dans un vase à couleurs. J'arpentai la chambre d'une paroi à l'autre, d'un pas toujours plus vif. Je finis par me trouver simultanément aux quatre coins, sachant bien pourtant que je ne pouvais avoir atteint une vitesse aussi absurde. Enfin tout mon être se dilata dans la pièce, l'emplissant comme une gloire ou comme un crépuscule. J'étais là, gisant sur le divan de mes préméditations. *Il faut réagir contre la folie*, dit la pensée en français, comme une voix étrangère. Il fallait dormir à tout prix, il fallait retenir les fusées de la folie dans la sombre zone du sommeil, d'où rien ne parvient aux vitrines de la conscience.

Mais l'insomnie avait allumé en moi ses sèches réjouissances, sa lampe à magnésium qui sculpte les contours, sa lucidité liseuse de mystères. Ma présence s'épuise à vivre les temps, à épeler l'espace sur ses cristaux arbitraires. J'essaie de me concentrer, délimitant les significations de cet éclair pétrifié en moi. La pensée, comme un oiseau par-delà l'air poudreux, a dépassé les mots et les a oubliés. Les mains tremblent, sur le visage paraît, comme un jeu d'anneaux sur l'eau, l'empreinte passagère de l'épouvante. Le désespoir siffle et gronde comme la tourmente s'engouffrant par la cheminée. Le vent s'abat à grandes masses d'air et de liquide sur mes forces chancelantes, puis se précipite avec ses millions de trompettes, ses apocalyptiques accords de cloches, ses roulements de tambours infernaux, tandis que vibre le torrent d'un orchestre au complet, entremêlé d'appels et de sanglots, et me surprend en pleine rue. Plongeant sur mon parapluie ouvert, il me le retourne. Mon haut-de-forme soigneusement brossé sautille le long du trottoir comme une volaille à la tête coupée. Je le rattrape et l'immobilise du pied sur le seuil de la synagogue, où Saint Pierre surgit pour me dire: Excusez-moi, monsieur, mais votre chapeau n'a pas été décapité selon les rites.

Le sommeil ne vient pas. Je m'éveille à peine assoupi et chaque fois je ressens dans l'épigastre la contraction familière aux arrêts de l'ascenseur. Il faut dormir, s'exaspère en moi le leitmotiv. Il faut dormir — l'ouragan de l'orchestre amplifie le commandement, et je quitte le lit pour aller vers le tiroir aux médicaments. Dans la chambre, un silence lunaire, que mes pas n'arrivent pas à troubler. Un jour, parmi les poissons rouges, j'ai vu circuler dans un aquarium un silence d'une perfection égale.

Le tiroir et toute sa gamme: véronal, bromure, valériane, adaline, alonal, luminal, scopolamine, pantopon, jusqu'à la fleur de tilleul et d'oranger. Je connais leur inefficacité pour avoir fait appel à eux en d'autres nuits, leur demandant de me soustraire aux exagérations du désespoir d'amour. J'étais demeuré en proie à l'insomnie, comme un missionnaire que le bûcher ne parvient pas à consumer. Cette fois encore, la potion mêlant savamment tous les élixirs de l'oubli n'eut pas d'effet.

La tête enfouie parmi les coussins, les yeux dans le vide, les sens concentrés à l'intérieur, j'entendais le torrent du sang emplir en bruissant les biefs de la vie. Soudain un scintillement métallique, au fond d'un fauteuil placé à la hauteur du lit, me visa comme un regard. Il y avait quelque temps déjà que je le fixais sans m'en rendre compte. La serviette, ou plus précisément sa fermeture nickelée, m'épiait comme un œil mort. Je plonge dans son minuscule miroir, cherchant à me rappeler tout ce qui me rattache à cette plaque en métal magnétique. Les battements du temps ralentissent, son train s'arrête. Les yeux grands ouverts sont rivés, par le regard, à ce scintillement métallique qui semble, dans la chambre, une présence définie. Bientôt tout l'esprit est un regard captif, aussi fixe que le jet de lumière d'un projecteur.

J'avais trouvé! Une sorte de poigne fluide tenaillait mes sensations et les extirpait par l'œil, comme les viscères d'un supplicié. Ce n'était pas le sommeil, ni le repos; simplement une façon d'enrayer le tourbillon spirituel, débordant ses rythmes naturels pour s'évader vers la mort. Moyen de fuir la réalité, jeu de cache-cache avec la nuit et le souvenir, dans cette simple prière du regard au métal absorbant! Incapable de réparer mes forces par un sommeil de pierre ou même d'onde, j'annihilais leur perte en précipitant mes sens dans l'abîme énigmatique d'une simple couche de nickel. Plusieurs semaines durant, j'ai eu recours à ce système de fakir, qui retenait mon existence comme on retient sa respiration. J'annulais ainsi, par ces absences volontaires, des laps de temps insupportables, des jours et des nuits où la conscience éveillée se serait épuisée comme l'huile d'une lampe, et où mes dernières forces auraient péri comme un ruban emporté à une fantastique vitesse.

Puis l'existence me força à renouer les rapports avec le monde extérieur. D'abord les coups frappés à la porte par la bonne de l'étage où j'habitais me secouèrent comme une sommation suprême d'avoir à me rendre. A ses quelques mots, j'opposais une barricade de silence, prêt à toute défense. J'avais renoncé à me nourrir; la faim n'eut pas si facilement raison de moi, maintenant qu'au lieu d'un triste destin, elle était simplement le caprice d'un homme riche.

... Sortir, découvrir la rue, la liberté, l'air frais, avec l'émotion d'un malade quittant l'hôpital.

Longues randonnées aux confins de la ville, où je ne risquais de rencontrer ni connaissances, ni questions indiscrètes. De très loin, même dans la cohue, je reconnaissais mes amis d'autrefois et je disparaissais à un carrefour ou bien me perdais dans la foule, avant d'avoir été aperçu. Un jour pourtant, une simple tape sur l'épaule me donna le vertige:

— Eh bien, comment ça va? Je découvrais, dans cette interpellation familière, le timbre bien connu d'un de mes persécuteurs les plus indiscrets, les plus acharnés. Il était de ces gens qui s'intéressent au moindre détail de votre existence, qui vous abreuvent d'avis et de conseils, qui fouillent votre âme et votre bourse ... Dans leur rage de savoir où, quand, comment, combien, ils vous soumettent en pleine rue à de véritables interrogatoires, qui pourraient certainement être remis à plus tard; ils s'offrent même, le cas échéant, à vous accompagner jusqu'au logis ou à toute autre destination, pour le simple plaisir, peut-être innocent, d'en apprendre un peu plus ... — Mais qu'est-ce qui te prend? Sa griffe s'enfonçait toujours plus avant dans mon veston, — tu as complètement disparu? Ça ne va pas? Tu es pâle, tu as les traits tirés ... Hein? Qu'est-ce que tu trimballes là, dans ta serviette? Un manuscrit? Amène-le qu'on le lise ... Ou alors tu as fini par te décider, tu plaides? Il était temps aussi!

Je m'efforçais de lui faire comprendre que j'étais extrêmement pressé et qu'on pourrait se voir une autre fois.

Pour ne pas le blesser, mon visage gardait un sourire aimable et figé. Mais mon ami ne croyait jamais qu'on pût être pressé par une tâche à accomplir ... Impossible de me libérer, et de plus, sa question contenait une révélation et une menace terrifiante. Je venais seulement de comprendre la folle imprudence qu'il y avait à sortir journellement, et partout, avec la serviette du caissier sous le bras. Ne pas l'avoir détruite aussitôt après mon méfait, quelle étourderie ...

— Eh bien, à quoi penses-tu? Mais regardez-moi donc la tête qu'il fait! De quoi vis-tu maintenant?

L'exaspération me donna l'énergie de me débarrasser de l'individu. En fin de compte, on n'accoste pas les gens ainsi. Même entre amis, le sans-gêne a des bornes. Il aurait dû s'en rendre compte, avant de se l'entendre dire par d'autres, moins bienveillants que moi. Après tout, notre existence n'est à la disposition de personne. Jusqu'à nouvel ordre, il se contentera donc de savoir, et j'ai même l'honneur de l'informer que présentement ma santé est parfaite. Quant à d'autres détails — le contenu de ma serviette, par exemple — je lui réserve ce plaisir pour une autre fois: pour le moment, je suis très pressé, et de plus, j'ai une envie folle d'être seul — au revoir!

Resté seul, je le vis me suivre longtemps du regard, immobile, perplexe.

Le soir venu, je me souviens avec remords et pitié de la famille du caissier. Je mets de grandes lunettes sombres, je relève mon col. J'ai placé de l'argent dans une enveloppe scellée. Dans un coin d'ombre, je guette un commissionnaire. Son numéro? — Si vous ne trouvez personne, vous y retournez jusqu'à ce que vous puissiez remettre le pli en mains sûres, il contient des papiers importants ... Et j'indique l'adresse du caissier.

— Quelle imprudence! (Je m'éloignais rapidement.) Une démarche pareille, ça risque de tout remettre en question! Ah, je suis un irrémédiable romantique, un sentimental voué à l'échec. En moi, les ressorts de l'animal primitif sont brisés. La gloire, le triomphe sont pour les durs, les audacieux. Ce que je mérite, moi, c'est le cachot et la honte!

La satisfaction d'avoir adouci l'existence d'une famille accablée me poursuivit pourtant longtemps, comme un enfantillage absurde persistant parmi les habitudes d'un homme fait. A vrai dire, je n'avais guère d'autres satisfactions. Même existence de taupe qu'auparavant. Mon dénuement s'était encore accru, puisqu'il devenait une nécessité, un certificat d'innocence. Et ma solitude me pesait comme le manque d'air.

Parfois, elle se peuplait de fantômes. Le soir, le long des allées dépeuplées de la Chaussée, les arbres se penchaient pour conspirer, tandis que leur bruissement les quittait comme un message. J'errais fiévreusement: jamais je ne parvins à garder l'allure d'un simple promeneur. Insensiblement, j'accélérais jusqu'au pas de course pour m'arrêter, hors d'haleine, dans quelque quartier tortueux de Bucarest. Un soir, par une brume attardée, deux silhouettes se détachèrent des arbres et passèrent près de moi. Sur le terreau humide, leurs pas ne faisaient aucun bruit. L'un des inconnus murmurait à l'autre une phrase que j'avais mentalement répétée des centaines de fois: Remuer ciel et terre, il faut remuer ciel et terre pour échapper à la misère! Je ne connaissais pas la voix, mais les silhouettes me semblaient familières. Elles ressemblaient sans doute étrangement aux anciens suiveurs du Monsieur à la Serviette. Maudite habitude, d'emporter ce sac partout! Heureusement, absorbés par leurs pensées et leur infatigable vagabondage, ils ne m'avaient pas reconnu.

Si je savais où ils gîtent, j'aimerais alléger leurs soucis par un tas de ces billets qui ne me servent de rien. Ah, répandre le bien autour de moi, avec désintéressement!

Un aveu rétablira plus ou moins mon prestige, compromis par tant de sentimentalisme: jamais la pensée ne m'est venue de renoncer à ma proie, de la restituer ou de me dénoncer par une confession bruyante, dans le genre des contes russes. Je ne suis pas non plus retourné sur les lieux: mes lectures m'avaient prévenu contre une impulsion familière aux délinquants ordinaires et aux héros de roman.

Mais l'isolement m'épouvantait comme la nuit éternelle. Au début, j'organisai un combat spirituel systématique entre les quatre murs et la fenêtre blafarde. D'exténuantes personnifications m'assaillaient. Dans l'intérieur non dimensionné de mon esprit se déroulait un film absurde. Visites imaginaires, romans policiers où j'éprouvais tantôt la consolation d'un regard de femme, tantôt l'horreur d'être capturé. Je percevais le souffle, le murmure de ces êtres devenus mes compagnons. L'intensité de l'illusion m'arrachait des répliques à voix haute. Ces colloques pouvaient durer des heures. De cette société, je distinguai et retins, différemment situés par rapport au personnage central, plusieurs héros et héroïnes. Le soir, au retour, je les retrouvais pour renouer des conversations interrompues, une situation non éclaircie. Un de ces amis eut le privilège de m'accompagner dans mes sorties. D'autres avaient rendez-vous avec moi en ville, et nous partions ensemble d'un point convenu, à travers les rues. La jeune fille blonde m'attendait d'habitude près de la fontaine d'un jardin public, le matin à onze heures. Mais elle ne venait que par beau temps, et j'avoue que sa timide virginité me semblait un peu fade. Je hâtais le pas, vers le même endroit, le soir, pour ne pas faire attendre une créature d'essence et de mystère, féline et cuivrée, au geste impérieux, rapace, une mélodie qui semblait trompeusement mate et calme à mes nerfs exacerbés. Quelle ingéniosité j'employais à éviter une rencontre entre ces femmes auxquelles je ne pouvais pas renoncer! C'était particulièrement difficile de cacher mon jeu à la jeune fille blonde, qui déchiffrait tristement, sur mes poignets, de mystérieuses traces d'ongles exaspérés. Les passants souriaient et se retournaient après moi, me voyant en train de persuader, à grand renfort de gestes, les compagnons de mes conversations péripatétiques.

Chez moi, il m'arrivait de fermer la porte à clé et de faire le vide dans la pièce, chassant tous ces visiteurs comme des papillons. Je m'imposais un sujet de méditation: le temps, l'espace, le libre arbitre. Insensiblement, par d'obscurs sentiers, je retombais au centre de mon univers secret... Je ne pus m'évader même en écrivant. Et c'est en vain aussi que j'introduisis avec un sentiment sacrilège dans l'univers gracieux et fragile de mes tourments une femme en chair et en os, une fille de joie bizarre et infatigable qui traînait, de l'aube à minuit, dans tous les locaux et toutes les rues. Son rire dur et trivial, ses gestes de matelot ivre, dans ma chambre à deux zones superposées selon la qualité du regard: chambre meublée, pour elle... serre hypersensible, pour moi... Ses talons éculés broyèrent au premier pas plusieurs corolles dans leur sang bleu. Ses gestes de chanteuse lacérèrent la rêverie de la jeune fille près de la fenêtre, la fumée de ca cigarette asphyxia le fantôme diaphane d'une présence non identifiée. Un regret me fit ployer les genoux. Consterné, je la regardais fouler, massacrer sous ses pieds matériels, sous ses rondeurs flasques, la flore si longtemps sélectionnée des réalités supérieures.

— Mais que t'arrive-t-il, mon gars?

Printemps, exhalaisons séminales, effluves d'écorce d'arbres et de vent humide. Le sang se dilue, des veines bleues marquent le visage des lunatiques de même que mes tempes amaigries, des fleurs d'agonie s'ouvrent sur les mouchoirs. La saison avançait, des perce-neiges et des violettes on passa au muguet, des abricotiers et des griottiers aux châtaigniers. Puis vint l'enneigement douceâtre, épuisant, des acacias.

Et ce fut enfin l'irruption générale des tilleuls, dans le complot d'une nuit unique, et leur révolte supprima la frontière entre les âmes et les parfums, jetant dans le monde une confusion sans pareille. Les gens paressaient en marchant, dilatés par un insupportable bonheur. Les arômes altéraient les sons, le paysage, les couleurs, et mettaient une sourdine à tout mouvement, comme la neige qui envoûte les villes et les pétrifie dans un silence féerique.

Les midis blancs faisaient s'évanouir le paysage industriel comme un fantôme en papier, et les yeux du peuple arboraient la sécheresse, à cette heure poussiéreuse comme une mansarde.

Dans la chambre étouffante, je protégeais mon crâne par un mouchoir mouillé. La canicule foudroyait mes paupières vaincues. J'aspirais à la torpeur résignée des fauves dans leur cage. Un tableau alpin, des lacs violets et des glaciers surgis, fantastiques, sur un vélin brillant... Réclame d'une villa en montagne, avec ses stocks de vacances.

Nulle digression constante, pour mon tourment voguant sur une mer rouge.

J'ai atteint le dernier échelon de la solitude, et la patience me fouette de larges rafales de sable. A quel rivage clouer ma volonté fuyante? Où trouver l'espoir, les moyens de résister?

Dans ma geôle de craie, je n'ai même plus la force d'errer à travers le temps. Mes appels de grillon m'ont épuisé.

Le salut que j'appelle existe pourtant et doit consister en une idée extrêmement simple. Œuf de Colomb, où te trouver? L'œuf réveilla en moi une sensation d'aridité et de lumière stérile. Puis il se cala, sans point d'appui, au centre de mes doutes et sa taille dépassa cinq fois la normale.

Fuir? Où? L'idée de fuir ne m'était d'ailleurs pas venue, comme elle ne vient pas au lièvre surpris la nuit, au milieu de la route, par la gerbe aveuglante d'un phare de voiture.

L'été remplissait l'air comme un hymne. De la fenêtre, le regard galopait sur les boucliers des toits, puis courait se blottir au pied des coupoles bleues.

La veine s'enflant sur ma tempe m'obsédait. Sa ligne sinueuse et absurde devait avoir un dessin précis. Je ne pouvais pas le voir dans la glace, ni le déchiffrer du doigt. Mais une sensation intérieure m'en informait clairement: c'était un profil de femme. Quelle était l'inconnue que reproduisait, en effigie, le socle de mon front? Plusieurs après-midi de suite, j'avais exploré mon secret en vain. Une surprise étonnée vint m'égayer. De la main, je me frappe le front: comment n'y ai-je pas pensé plus tôt! Minerve, c'était toi? et j'éclate de rire, — Minerve? Le dessin de cette veine congestionnée, c'est le profil de la sage déesse...

Ah, je suis marqué par un bon signe, mon destin s'améliorera, sans aucun doute...

Au même instant, des coups frappés à la porte. Mon cœur se gonfle d'émotion.

Dans l'embrasure, sous la flamme de la salle poussiéreuse, un homme surgit dont la vue déchaîna mes idées comme une basse-cour effarouchée, et je fermai les yeux, aveuglé par les disques concentriques de ces soleils précipités dans la pièce. Râpés et brillants, ses vêtements enserraient son grand corps d'aussi près que les bandelettes des momies égyptiennes. Entre les pattes du vieux col raide, la pomme d'Adam dansait follement de haut en bas. Apparition précise et burinée comme une gravure sur bois, dans son cadre de poussière et de soleil, avec ces lunettes incendiées par un rayon brisé... Une main repliée près de la poche, et le bras collé au corps, comme pour transporter une serviette imaginaire. Après un salut correct, bureaucratique, il avala sa salive, d'un mouvement qui fit jouer comme un ludion l'enflure de son cou, et sa voix humble et posée articula quelques mots. Puis il me tendit la main...

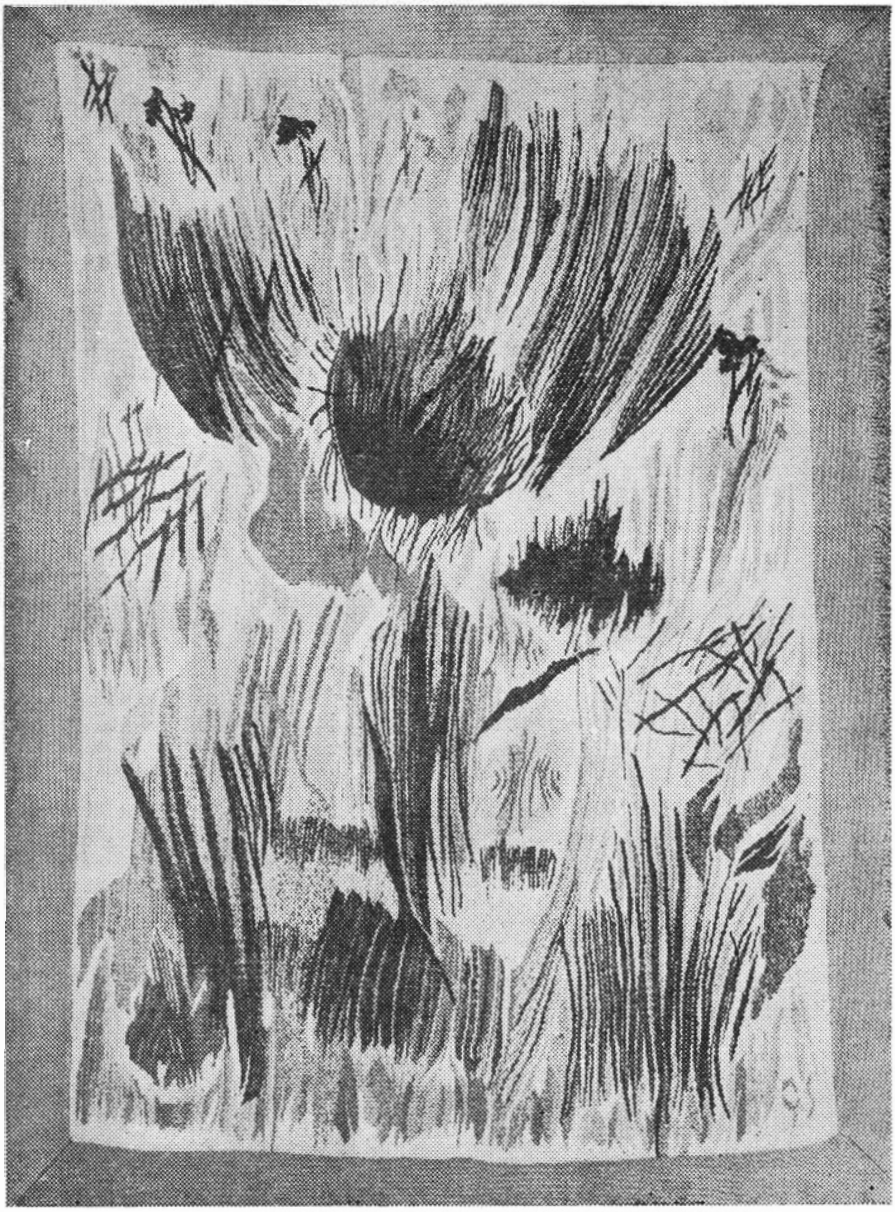
Quelques mots. Leur sens vint ricocher avec un certain retard sur leur sonorité en marche. Puis ce sens si simple rebondit en échos cent fois répercutés, réveillant les souvenirs en masse, transperçant les mystères, incendiant les faits, comme le fond d'une grotte, d'une lumière agile et soudaine.

Nos existences s'étaient-elles donc souterrainement entendues, pareilles à ces arbres qui s'embrassent par la racine? Comment n'avais-je pas pressenti ce qui se passait, alors déjà, en ces heures de poursuite silencieuse, en ces instants de tacite correspondance? Et ces quelques mots simples et timides se mirent à danser en caractères contorsionnés autour de moi et de mon visiteur, dont se tendait la main revendicatrice. Ils dessinaient autour de nous d'élastiques *rondes*, modifiant leur contour, leur style, leur expression. Ils s'accrochaient à des cordes solaires, comme les singes dans l'espace, comme le linge étendu sur les cordes, nous couronnant d'étourdissants diadèmes, édifiant des arcs de triomphe sur nos échines rigides, recomposant, dans leur ordre naturel ou inverse, les mots du Monsieur à la Serviette:

— J'attends que vous me donniez ma part!

J'attends que vous me donniez ma part!

En français par Annie Bentoiu



ŞERBAN GABREA: Tapisserie

AL. I. ŞTEFĂNESCU

Le couple

C'était une journée sèche, au plafond très haut, sans le moindre souffle de vent, mais, chose étrange, la chaleur n'était pas accablante. Le soleil se déplaçait lentement dans un ciel blanchâtre, très lisse, sorte d'immense miroir concave qui, bien que brillant, ne renvoyait aucun reflet. Quelque part, tout en haut, peut-être dans la stratosphère, une zone étrange s'était insinuée, invisible, absorbante, qui filtrait rigoureusement le sang solaire, retenant les quanta destinés aux terriens et le laissant s'écouler ténu, vidé de son pouvoir calorique, de vertus excitantes. C'est pourquoi, sans aucun doute, l'atmosphère sur la plage s'était soudain allongée, avide de cette essence qui lui était refusée, se raréfiant à l'extrême, incapable de tisser son bleu éclatant habituel, laissant dans un abandon relatif tout ce qui était en-dessous: le sable, inerte; les ronces, minéralisées; les corps humains, dans une surprenante fraîcheur silencieuse.

D'ailleurs, la plage était presque déserte: deux ou trois couples qui faisaient du nudisme et, plus loin, dans la direction du petit port, quelques silhouettes, des pêcheurs qui réparaient leurs ustensiles, des travailleurs saisonniers ou des soldats qui lavaient leur linge.

— C'est formidable, aujourd'hui, Fauvette. Formidable.

— Comme je suis heureuse de te voir content, chéri!

Ils étaient couchés tous les deux sur le dos, l'un près de l'autre. Face au ciel, ils parlaient sans se regarder, faisant de longues pauses, comme si les mots de l'un devaient faire une longue ascension avant de parvenir à l'autre.

— J'éprouve un sentiment adamique. Edénique, si tu préfères. J'ai de l'air dans les os, comme les oiseaux.

— Et hier?

— Hier, c'était différent. On se sentait . . . tropical.

Le bras de la femme se leva avec un lent mouvement de rotation et la paume de sa main hésita longtemps, cherchant la bouche de l'homme, puis s'y attarda, en frémissant sans répit comme une feuille sous la brise. Au bout d'un certain temps l'homme prit délicatement cette main et la posa sur ses paupières.

— Aujourd'hui, c'est autre chose. Une paix étrange. S'il n'y avait pas la folle d'à côté . . .

— Je voudrais une cigarette, monsieur! minauda-t-elle.

Le bras libre de l'homme se déplaça, en tâtonnant, comme un serpent blanc, gros et aveugle. Quand elle entendit l'imperceptible bruit de la boîte d'allumettes, la femme retira doucement la main qui reposait sur le visage de l'homme. Il se tourna vers elle, couché sur le côté, alluma d'un coup deux cigarettes, et après avoir enveloppé sa compagne d'un regard amoureux et indiscret, de la tête aux pieds, approcha sa main de ses lèvres à elle. Sans ouvrir les yeux, elle prit la cigarette et, en aspirant profondément une première fumée, fit bomber sa poitrine et son ventre. Elle avait un profil nettement marqué, calciné, presque dur par rapport à la masse des cheveux souples, flous, platinés par le soleil, dont il émergeait. Le corps de la femme, contrairement à ce que laissait avancer le profil, groupait un gracieux ensemble de courbes généreuses, accentuées peut-être par la détente totale qui résultait de la position couchée dans la quelle elle se trouvait. Seule la finesse élégante et même fragile des chevilles et des poignets rappelait en quelque sorte la coupe risquée du profil.

A la fin, le regard de l'homme dut devenir lourd, car la femme ouvrit les yeux.

— Je te défends de m'épier, dit-elle avec humour, en esquissant un geste pudique.

— Je ne t'épie pas, je t'aime.

Il posa un léger baiser sur la tempe très fine.

— De quoi a-t-elle l'air, la folle? demanda-t-elle, nonchalamment.

— Je n'en sais rien. Tout est si paisible ici, tandis qu'elle, elle fait l'enragée. Regarde toi-même.

En contraste avec l'accalmie qui régnait sur le rivage, ou peut-être précisément à cause de cela, la mer était en effet agitée. Consciente du vide relatif qui s'était produit à côté sur la terre ferme, la masse d'élément liquide se débattait visiblement, comme si elle entendait bondir hors de soi-même, et occuper cette position affaiblie de l'éternel ennemi. Dans ce but, elle avait mobilisé toutes ses forces: les couleurs recouvrant son immense peau bleu-verte avaient pris des tons inquiétants, sombres; les vagues se formaient tout au loin, en cours de route, le grand coup qu'elles devaient asséner au rivage (comme le prouvaient les innombrables — longues et mouvantes, éphémères et toujours recommencées — traînées d'écume que l'on voyait au large); et le heurt final s'accompagnait d'un grondement effrayant, ininterrompu, qui tonnait non seulement dans l'air raréfié, mais se répercutait sous terre, aussi loin qu'il pouvait pénétrer dans les entrailles sédimentées.

L'homme et la femme, comme un groupe statuaire — lui derrière, le thorax légèrement creusé et protégeant les omoplates de sa compagne — les visages rapprochés, la tempe de la femme appuyée contre le maxillaire inférieur de l'homme, ils regardèrent l'assaut stéréotypé de la masse d'eau d'un vert laiteux, qui avançait obstinément se dressant furieusement au-dessus du sol, puis se précipitait sur la plage courte, tendant perfidement, aussi loin qu'elle le pouvait, des tentacules de liquide écumant, puis les retirant en hâte, entraînant le sable et même le gravier dont elle frappait le lit dénudé de son seuil, déchirant par endroits la bordure minérale avec cette griffe retournée, qui se transformait rapidement en un sale genou d'eau sableuse, prêt à soutenir la vague suivante, la nouvelle masse d'un vert laiteux, qui ne cessait d'arriver, qui se dressait furieusement au-dessus du sol, se précipitait sur la plage courte . . .

Ce mouvement continu, ondulatoire, du large vers le rivage, une perpétuelle ruée, assez fatigante par elle-même pour les yeux, s'interférait sans cesse avec un autre, un déplacement vers le sud, les crêtes moutonnantes fuyant toujours vers la droite, mordues et dévorées par des monstres invisibles qui les suivaient, et même les vagues qui se brisaient sur la plage n'étaient récupérées qu'une vingtaine de mètres plus bas — aussi, le spectacle tout entier avait-il l'air chaotique, ultra-compliqué, vertigineux, on ne pouvait pas longtemps le supporter.

— Tu remarques? dit-il, en enfouissant la cigarette dans le sable. Aujourd'hui, les vagues ont triplé la partie humide de la plage. Face aux trois ou quatre mètres habituels, on a maintenant douze. C'est parce qu'ici, à quelques mètres, l'eau dépasse la hauteur d'homme. Si la pente était plus douce, il y a longtemps que nous serions mouillés. Nous aurions dû nous retirer là-haut, tout près des jardins.

— Comme tu es intelligent, mon savant bien-aimé! dit la femme, et tourna le visage vers lui, en attendant.

— Ça m'apprendra à vouloir t'expliquer les choses, murmura-t-il, dans un long baiser sur la bouche.

Ensuite, comme épuisés par le paysage et par leur étreinte, ils se séparèrent et s'allongèrent à nouveau sur le dos, chacun réintégrant son sarcophage d'air.

Au bout d'un temps, le grondement incessant mais non uniforme des vagues s'enrichit dans ses intervalles d'une autre espèce de sons, de nombreux cris brefs comme le hourvari strident, exaspéré, d'une bande d'oiseaux affamés.

L'homme se souleva sur un coude et jeta un regard autour de lui.

— Qu'est-ce que c'est? demanda la femme.

— Des enfants. Ils barbotent dans l'eau.

— Malgré ces vagues?

— Des gosses du village. Ils sont nés au bord de la mer, ne crains rien.

— Quand même . . .

— Allons faire trempette aussi.

— Vas-y si tu veux. Et apporte-moi de l'eau dans le creux de tes mains. Mais évite les grosses vagues, je t'en prie.

L'homme revêtit son slip et se dirigea vers la mer. Il était mince et de taille moyenne, et comme il marchait nu-pieds dans le sable il paraissait d'autant plus svelte. Le regard de la femme s'allongea à mesure qu'il s'éloignait d'elle, comme le faisceau d'un réflecteur qui, jaloux et protecteur, suit les évolutions de sa vedette. Pourtant, quand l'homme disparut un instant sous les trombes d'écume, la femme ferma les yeux. Puis elle le vit s'avancer sur la plage, des filets d'eau s'enroulant autour de ses jambes. Il s'était approché du groupe des enfants et gesticulait. Quand elle comprit qu'il allait revenir, elle reprit sa position. Le soleil faisait trembler de sanglants paysages sous ses paupières, et ses rayons effleuraient à peine son corps, alors qu'elle était comme écrasée par le vacarme environnant, ponctué de temps à autre des cris fragmentaires des enfants, en sorte qu'elle n'entendit pas approcher l'homme. Les gouttes d'eau salée, froides et lourdes, la fouettèrent et elle poussa un cri d'épouvante mêlée de plaisir, se roulant sur le drap, en une sorte de défense animale.

— Assez! Assez! Ça suffit!

Mais il se passait les mains dans les cheveux, le long de son corps, les chargeant de liquide dégoulinant, puis les secouait en riant.

Finalement, il s'allongea auprès d'elle.

— Je t'ai pourtant dit d'éviter les vagues, le gronda-t-elle.

— Mais c'est bien ce que j'ai fait. Tu n'as pas pu le voir d'ici.

— Pourquoi as-tu été chez les enfants?

— Je leur ai dit de faire attention. Et que je vais les battre comme plâtre s'ils se fourraient au milieu des vagues!

— Tu leur as fait peur?

— Je n'en sais rien. Ils sont là toute une bande. Ils ont l'air diablement heureux!

— Et toi? Tu es heureux?

— Oui, Fauvette.

— Moi aussi.

Il lui couvrit le visage de petits baisers.

— Est-ce que nous le méritons? demanda-t-elle quand il se retira.

— Si nous méritons quoi?

— Ce bonheur.

— Je pense que oui.

— Pourquoi? Seulement parce que nous nous aimons?

— C'est pas si peu de chose.

— Et pourquoi encore?

— Encore?

— Oui, autre chose . . .

— Autre chose. Autre chose. . . Peut-être, parce que nous avons tous les deux la conscience tranquille.

— La conscience tranquille . . . répéta-t-elle d'un air pensif.

— Mais oui. Tu ne crois pas?

— Si.

Il se mit à plat ventre, et cacha son visage entre les bras. Elle resta couchée sur le dos et sa main se promena longuement sur les épaules froides de l'homme.

Tous deux se taisaient.

Puis, elle lui dit à voix basse, tendant vers lui, au niveau du sable, son profil brûlé:

— Ecoute un peu!

— Quoi donc?

— Ecoute!

— C'est la folle qui gronde. Je n'entends rien d'autre.

— Mais justement!

— Ah, les enfants!

Il s'appuya d'abord sur son coude, puis se mit sur son séant.

— Tu as senti quelque chose, toi! murmura-t-il en jetant un regard circulaire.

Elle voulut se lever.

— Non, dit-il. Couvre-toi d'abord. Les gosses sont tout près.

Il y avait quelque chose d'étrange dans sa voix. Il n'avait même pas jeté les yeux sur elle en parlant; il continuait à regarder de tous côtés.

— Que se passe-t-il? demanda-t-elle tout en rajustant son bikini.

— Tu le verras, tout de suite.

Les enfants se tenaient dispersés sur la plage, mais formant vaguement un demi-cercle dont le centre, assez éloigné, était visiblement constitué par le couple adulte. Presque tous nus, sauf deux fillettes d'une dizaine d'années qui portaient des vêtements sommaires, ils rampaient, à demi enfouis dans le sable, comme des animaux malades, sans force ni voix (même s'ils échangeaient parfois quelques mots, on n'entendait rien, ils avaient l'air de sourds-muets de naissance), entraînés dans un jeu bizarre. Les mouvements sans but apparent, les regards vifs d'un bleu délavé qui revenaient sans cesse, furtivement, vers les deux adultes, le silence qui enveloppait leur rite bizarre, tout donnait l'impression que derrière soi, dès qu'on aurait tourné le dos, se serait reformé le front d'un véritable assaut organisé.

— Mais ils sont affreux! s'écria la femme.

— Oui. Ils ont quelque chose d'antipathique. C'est peut-être la honte de se voir surpris qui les rend si laids.

— Regarde comme ils se traînent!

— Ça peut, très bien, n'être qu'une sorte de jeu, un atavisme, dit-il pour la tranquilliser. Tu dois connaître qu'il y a une certaine volupté à ramper tout nu sur une plage. Ne t'es-tu jamais enfoncée dans le sable, toi?

— Si, bien sûr.

— Tu vois bien! Et puis, ce sont des gamins de la campagne, possible qu'il n'aient jamais vu de nudistes. C'est bien connu la curiosité maladive des enfants pour la nudité des adultes.

— Chasse-les. Je ne sais pas, mais c'est comme s'ils rampaient sur mon corps.

Les enfants continuaient à avancer en silence, comme une troupe de pygmées, ou comme des petits êtres non évolués, sans pelage, la peau encore rouge, seuls les sommets de leurs têtes étaient couverts de cheveux rudes, ébouriffés, d'un blond presque blanc. Ils jetaient tout le temps ces regards rapides de leurs petits yeux de bêtes fauves, communiquant entre eux selon un code presque animal, ou peut-être obéissant à des signaux invisibles qui déclenchaient leurs actions simultanées: reptation, arrêt, redressement de la tête, regard en avant, à droite, à gauche, sourire fixe qui découvrait des dents petites et rares, enfouissement du visage dans le sable, puis de nouveau reptation, arrêt . . .

— Eh, les gosses, allez jouer plus loin! C'est pas la place qui manque ici! leur dit l'homme avec bonhomie, en se mettant debout.

Il alluma une cigarette et fit quelques pas.

La tribu s'immobilisa. Ce n'était pas un arrêt dicté par la peur, mais une simple interruption d'un instant, après quoi le manège reprit, cette fois d'un air de neutralité, dans des directions variées, comme pour démontrer tacitement qu'on était mal compris, que les actions, les gestes respectifs poursuivaient de tout autres buts et qu'il n'y avait rien d'étonnant à ce qu'un adulte n'y entendit rien. De plus, l'une des deux fillettes, plus grande, se leva d'un air offensé et s'éloigna sans direction précise et sans paraître remarquer les deux ou trois sujets qui lui emboîtèrent aussitôt le pas, comme une petite suite de vassaux.

— Ils sont partis? demanda la femme.

— Quelques-uns. Mais ce n'est rien. Tu peux rester tranquille.

— Une partie d'échecs? proposa-t-elle.

— Si tu installes les pièces!

— Toujours moi, alors!

Leur échiquier était tout petit et il fallait y enfoncer les pièces comme de minuscules rivets. Les cheveux de la femme retombaient par-dessus, lourds et jaunes comme la soie des épis de maïs.

— La folle continue à tonner, et pourtant quelle étrange immobilité, dit-il. Je vais enlever mon slip, moi aussi. Ça me gêne.

— A toi de jouer!

Quand il se rassit, leurs têtes se touchèrent. Celle de l'homme était couverte de boucles courtes, mouillées, châtain. Celle de la femme brillait au soleil comme le rond d'un cuivre.

— Ils sont de nouveau à l'eau, annonça-t-elle, quelque temps après.

— Oui. Je les entends, marmonna-t-il.

Ils jouèrent longtemps en silence, concentrés sur le petit objet en bois qui se trouvait entre eux, comme sur la carcasse d'un animal curieux, rejeté au rivage par les flots. Mais seules leurs têtes gardaient leurs places. Leurs corps nus, celui de la femme lisse, couleur de tabac, celui de l'homme musclé et maigre, bougeaient sans cesse. Ayant échappé à la surveillance habituelle, les corps avaient rejoint une réalité propre, leur monde ancestral, et ils y exécutaient inlassablement les mêmes figures rituelles, peut-être celles des premiers êtres amphibies, dans une agitation continuelle, que seul limitait le point fixe des deux têtes penchées sur l'échiquier. Il y avait d'abord les mouvements brusques, s'atténuant lentement, avec une vibration toujours plus faible qui allait jusqu'aux extrémités des membres; d'autres fois, les mouvements étaient lents, giratoires, comme si les corps voulaient s'ouvrir ou se détendre, et étaient marqués par la ligne des hanches, tour à tour arquée ou fondue, à l'extrême. Vus de haut, les deux corps reformaient sans cesse les mêmes signes hiératiques d'une stylisation millénaire: l'oiseau aux ailes largement déployées, les valves concaves d'un coquillage géant, les deux palettes d'une hélice primitive.

— Le drap est complètement entortillé, fit remarquer l'homme à un certain moment.

— Oui, nous sommes pleins de sable. On s'y est roulé pire que les gosses. Sont-ils toujours là?

— Toujours.

Il lissa de nouveau le drap et se rassit, cette fois dans la position classique du scribe, ce qui accentuait l'étroitesse de sa taille et la ligne droite de ses épaules anguleuses.

— Tu es une biche. Ta hanche est haute et ronde, et la cheville, une corde prête à se rompre, dit-il.

— Inutile d'essayer de me distraire par des compliments hypocrites! répondit-elle sans lever le front, mais en tendant la jambe de façon à prolonger le plus possible la caresse de sa main, à lui.

— Echec au roi! lança-t-elle ensuite, avec acharnement.

— As-tu bien réfléchi? Et le coup suivant?

— Je verrai ça.

C'était lui qui lui avait appris à jouer aux échecs, et elle brûlait toujours du désir de prouver sa science.

— Comme tu voudras!

Il toucha du doigt l'une des pièces.

— Oh, pardon! Ça, je ne l'ai pas prévu!

— C'est bon . . . Alors, joue autrement!

La cloche de ses cheveux à elle recouvrit à nouveau le petit carré de bois. Il considéra longuement le sommet de cette tête. Quand il se rendit compte que depuis un certain temps déjà ce n'étaient plus les cheveux souples et dorés qu'il contemplait, mais qu'il imaginait le crâne lui-même, avec ses os blancs, presque translucides, et qu'il suivait avec anxiété les oscillations infinitésimales des lignes brisées qui marquaient l'emboîtement des pariétaux, il fut pris de panique, détourna vivement son regard et posa sa grande main sur la tête de la femme, comme on la pose sur celle d'un enfant: signe d'amour, de protection, mais aussi moyen de recouvrer la réalité. « J'aime jusqu'à ses os! » se dit-il, émerveillé, et ses regards errèrent au loin vers le petit port éloigné, d'où ils revinrent lentement, le long du rivage, glissant vaguement sur les choses.

— Fauvette! dit-il d'une voix soudain sifflante.

Elle leva vivement les yeux verts, interrogateurs.

— Regarde donc là-bas. On dirait qu'il est arrivé quelque chose.

Il chercha fébrilement ses lunettes.

— Oui. Il se passe quelque chose, murmura-t-elle, les yeux tournés vers le rivage.

Là-bas, les vagues poursuivaient leur sarabande échevelée, spectaculaire, brutale et fourbe en même temps, et les enfants n'étaient plus dans l'eau, ils s'étaient retirés sur la plage humide, et debout à présent, regardaient tous du côté de la mer, alignés sur plusieurs rangs irréguliers et disparates, et chaque fois, le premier rang, celui qui était le plus proche de l'eau, se rompait, ceux qui s'y trouvaient passaient derrière, avec des gestes furtifs, inexpressifs, vite interrompus, puis se tournaient de nouveau face à la mer, comme s'ils y étaient obligés par une force extérieure qu'ils détestaient, mais qui les attirait et dont ils ne pouvaient se défendre.

— J'y vais!

L'homme se mit debout, se baissa aussitôt pour ramasser son slip, qu'il enfila non sans peine le boutonnant tout en marchant, et courut de plus en plus vite vers le rivage. C'était une bonne distance, une trentaine de mètres, et le sable, d'abord brûlant et fuyant sous ses pas, puis froid et vaseux, rendait sa course difficile. A mesure qu'il approchait (les enfants ne l'avaient pas encore aperçu, ils continuaient à se tenir sur plusieurs rangs mobiles, tous face à la mer, on voyait à présent leurs figures consternées, quelques-uns des petits pleuraient) il sentit lui monter à la gorge le sentiment suffoquant de la catastrophe possible.

Quand il eut franchi la moitié de la distance, une vague qui semblait gigantesque se forma dans la direction des enfants (la masse d'eau qui se retirait, dénudant la démarcation profonde de la plage, se heurtait à une autre qui venait du large) une paroi concave d'un vert blanchâtre, translucide se dressa un instant, et dans sa transparence trouble et mouvante, l'homme distingua ou crut distinguer une silhouette mince, sombre, ondulante, semblable à celle d'un jeune dauphin, un être arqué par les algues mouvantes, montant dans l'ambre verdâtre qui l'enveloppait, tentant de toucher, comme dans l'effort d'un saut suprême, la crête effilée de la vague et disparaissant au moment même où celle-ci s'écroulait dans la ruée bouillonnante, écumeuse, diminuante, qui envahissait la plage et finissait par mordre, impuissante et hargneuse, les chevilles des petits bonhommes, muets et immobiles, sur le rivage.

L'arrivée de l'homme donna du courage à la bande sidérée, les rangs se mêlèrent et tous les enfants regardèrent craintivement l'adulte furieux qui s'approchait en hâte pour s'arrêter brusquement, essoufflé, restant figé au bord de la masse liquide, féroce et grondante, la tête fortement projetée sur un cou presque horizontal, sans prendre garde aux enfants, guettant avec une extrême tension, que l'on devinait douloureuse, la surface incessamment agitée de l'eau.

La troupe des petits se groupa machinalement derrière l'adulte. De leurs phrases criées, lancées toutes à la fois et à moitié couvertes par le hurlement de la mer, l'homme ne perçut qu'une rumeur confuse, des sons épars, des appels, des justifications, des accusations, le tout vêtu d'une grande terreur qui flottait derrière lui: *elle n'a pas . . . une vague . . . nous savons pas . . . là-bas . . . c'est pas nous . . . elle n'a plus . . .* Et, devant lui, la mer orgueilleuse, menaçante, qui le défiait, qui ne laissait rien voir en elle, qui mordait toujours le rivage, en se retirant comme une chienne affamée, ou bien se précipitant, surnoise et féroce, en pourléchant sans cesse son museau couvert de bave.

Près de deux secondes, l'homme demeura immobile, synthèse organique, corde albuminoïde rendue rigide, par la tension, la peur et la haine, face à l'élément déchaîné qui jouait, dément et aveugle, sur ses froides, étrangères et colossales coordonnées. Tout à coup, cet homme chétif, portant des lunettes, fit un pas en avant, comme si, après quelques instants de réflexion, il venait de prendre une décision, avait trouvé le point faible de l'adversaire, avait découvert cet angle mort où les deux volontés — l'une, petite, humaine, tourmentée, assaillie de doutes, la sienne; l'autre immense, azoïque, élémentaire, monstrueuse, celle de la mer — pourraient se rencontrer et se mesurer.

A ce moment, un cri retentit tout près de son oreille, il n'eût même pas besoin de se retourner, la femme l'avait empoigné par le bras. Elle l'avait suivi à son insu, avait couru derrière lui, les plantes étroites de ses pieds s'étaient enfoncées davantage dans le sable, son corps gracieux avait oscillé avec la régularité d'un métronome, pas rectiligne, mais ondulant, à cause des mouvements incontrôlés des hanches, des seins, de ses cheveux.

— Non! Victor! Non! hurlait-elle, les traits contractés, en dressant devant l'homme son corps couleur de tabac et qui semblait tout à coup trapu et vigoureux, parce que l'eau sablonneuse le coupait obliquement, sous les genoux.

Mais lui ne la voyait pas, ses yeux étaient exorbités, froids comme ceux des statues, il regardait hypnotisé une vague qui approchait, encore cachée, avec sa mobilité sous cutanée, méchante et tenace. Il répétait sans cesse, d'une voix atone, comme sortie du calme mécanique et rauque d'un magnétophone:

— Je crois l'avoir aperçue. Dans une vague, Mariana! Dans une vague. Je l'ai aperçue. Peut-être reviendra-t-elle. Dans une autre vague.

— Non! hurla de nouveau la femme. Puis, une avalanche de phrases brèves et rapides: Tu ne nages pas . . . Tu vas te noyer . . . Plutôt moi. Je ne veux pas. Je nage mieux. Je ne te permets pas. Je ne veux rien savoir . . . Non . . . Non . . .

— Si je la voyais!... Si je la voyais! . . . répétait-il de la même voix étrange, lointaine, jusqu'au moment où enfin les paroles de la femme, leur sens, le rejoignirent en vitesse, pénétrèrent sous sa peau. C'est alors seulement qu'il la vit, qu'il sentit ses coups de poings sur sa maigre poitrine, qu'il distingua ses traits enlaidis par la peur et par l'amour possessif, bouleversés, suppliants et humbles, mais aussi tuméfiés par la fureur et l'exaspération.

Il lui saisit le bras, descendit sur elle un regard, enfin humain, leurs yeux projetèrent, instantanément, les uns dans les autres, un même éclair d'un autre monde, un éclair bleu, cruel, cosmique, un éclair qui illumina leur condition humaine, la précarité de leur courage et de leur générosité, la crainte de la mort et la honte de la lâcheté, le visage ambigu de leur amour, la fureur de l'impuissance et la douleur terrassante que provoque l'irréparable, la nausée devant les innombrables, compliquées et traînantes hypothèses de la raison.

Ils ne restèrent ainsi, empoignés, les yeux dans les yeux, habillés par le grondement sourd de la mer, entourés du bouillonnement insidieux de l'eau à leurs pieds, sous les regards du groupe des enfants, toujours mouvant dans l'air raréfié, que pendant cette infinitésimale particule de temps, où cet éclair les électrocuta de leur propre connaissance.

— Oui . . . toi, non . . . bien sûr . . . et pourtant . . . mais . . . bégayait-il.

Tout à coup il se mit à crier:

— Cesse de hurler! Appelle plutôt les types de là-bas. Sait-on jamais? . . . ajouta-t-il, plus doucement, parce que la femme s'était crispée sous le fouet des mots.

Elle osa le remercier, un regard-flamme, et se précipita, remontant la plage, appelant sans cesse au secours.

Quand les gens commencèrent à accourir vers le lieu du malheur, Mariana revint en hâte auprès de Victor. Il continuait à scruter les vagues, en se déplaçant lentement vers la droite, dans la direction du courant du sud. Il marchait difficilement, les épaules tombées, soudainement bossu, entouré par les courtes et frêles silhouettes des enfants, comme un animal adulte en détresse, suivi de près par la troupe apeurée de ses petits, débiles, qui se fourraient dans ses jambes. Mariana n'osa plus crier. En arrivant près de lui, elle se contenta de toucher légèrement son biceps, un geste de reconnaissance, de joie interdite et humiliée. Il tourna vers elle son regard vide, glacé, hocha la tête pour indiquer qu'il avait vu ceux qui accouraient, puis ses yeux se rivèrent à nouveau sur chaque vague qui déferlait sur le rivage, et ne s'en détachèrent plus.

Ce fut un estivant qui arriva le premier, puis vint un pêcheur, un second.

Personne ne se décidait à entrer dans l'eau. Chaque nouveau venu se contentait de poser les mêmes questions hâtives, les enfants, devenus bavards, répondaient à tort et à travers, le groupe augmentait à tout instant; commencèrent les explications, les commentaires saugrenus, même de petites querelles.

Mariana se tenait auprès de Victor, silencieuse. A un moment donné, elle lui avait pris le bras et il ne s'était pas dérobé, il continuait à rester immobile, sourd à toute l'agitation qui se poursuivait derrière, les sourcils froncés, les yeux toujours fixés sur les vagues qui heurtaient avec fracas le rivage. C'était comme s'ils se soutenaient l'un l'autre; contre la mer, contre la mort, contre le bavardage de ceux qui les entouraient, contre le temps qui à présent se traînait péniblement, contre cet espace à l'air pollué dès le matin, et où l'équilibre de l'être humain avait prouvé une fois de plus sa précarité.

— La voilà! Elle vient! La voilà!

Du côté des jardins, on voyait approcher une femme de petite taille, en cheveux, qui courait gauchement, comme les gens qui travaillent durement ou qui sont très vieux.

— Partons! dit Victor rudement, et Mariana se soumit.

Il prit les devants, muet, sans regarder en arrière, son corps mince peinait, à chaque pas l'effort remontait, décomposé, jusqu'à sa hanche. Pourtant Mariana dut faire des efforts pour le suivre.

— Pas par là, dit-elle. Tu sais bien qu'il y a des éclats de verre.

Il ne répondit pas, mais prit machinalement le sentier étroit, poussiéreux, qui menait au jardin de leur hôtesse. En arrivant auprès de la basse clôture, il souleva l'anneau de fil de fer rouillé qui fixait le portillon à un pilier et, sans le lâcher, attendit. Mariana prit les devants. Quand ils se croisèrent, leurs regards se rencontrèrent l'espace d'un instant, mais ils glissèrent aussitôt de côté, impuissants.

Au bout de quelques pas, elle se retourna.

— Nos effets! On les a oubliés là-bas!

— Oui, dit-il en pivotant lentement sur ses talons.

Ils revinrent sur leurs pas, lui en avant, elle derrière; tous deux marchaient tête basse, comme pour protéger leurs fronts des coups furibonds de la mer reparue devant eux, jusqu'à ce qu'ils eurent retrouvé le drap froissé, plein de sable, au milieu duquel le minuscule échiquier brillait, doré, absurde dans son abandon. L'homme se pencha et s'apprêta à enfouir le tout dans son sac de plage. Elle, par contre, ne put maîtriser ses regards: là-bas, à droite, le groupe réuni sur la plage continuait à s'agiter vainement, avec des mouvements ridicules, précipités, comme dans les anciens films muets. Elle se jeta à plat ventre sur le drap, les pièces du jeu d'échecs se mêlèrent aux mèches blondes de ses cheveux, et elle se mit à sangloter. Il renonça à ranger les effets, la regarda un temps sans intervenir, puis dit:

— Je la vois tout le temps... Montant dans la vague verte. Tout le temps je la vois. Tout le temps!

— Pourquoi cries-tu? lança soudain la femme, et son profil sortit des cheveux en désordre, accusé à l'extrême par la colère et la douleur. Pourquoi cries-tu après moi? Jamais je ne regretterai de ne pas t'avoir laissé faire. Jamais!

— Il ne s'agit pas de toi, répliqua-t-il, hargneux. C'est moi qui ai manqué de courage. Je sais bien que je ne l'aurais pas retrouvée, que je me serais noyé. Mais je la vois tout le temps... Dans la vague verte. Tout le temps, je la vois.

— Mon Dieu! Mon Dieu! répétait-elle en sanglotant et en se frappant la figure comme pour briser les lignes surtendues de son profil avec les petites pièces du jeu d'échecs qui s'étaient incrustées dans les paumes de ses mains. Mon Dieu! Mon Dieu!

Et lui, il se tenait immobile, silencieux, il n'attendait pas que les cris de la femme et ses gestes convulsifs se fussent calmés, il restait les traits figés, ne semblait ni l'entendre ni la voir, ce n'est que bien tard qu'il s'aperçut qu'elle était devenue silencieuse, gisait absolument inerte, et alors, alors il se reprit à entasser machinalement dans le sac de plage tout ce qui lui tombait sous la main. Quand il essaya de ramasser les pièces de l'échiquier, elle s'éveilla, un frémissement comme de dégoût courut le long de son corps.

— Ooooh! gémit-elle, longuement, accablée par une grande lassitude: pourtant elle se leva et secoua infiniment le drap d'où tombaient le sable et les quelques petites pièces, blanches et noires, du jeu d'échecs. Elle le plia plusieurs fois et, le jetant autour de son cou, comme un blanc châtiment symbolique, se dirigea vers le sentier. Derrière elle, l'homme apparaissait comme la silhouette hésitante, accablée de fardeaux, d'un grand et malade animal du désert.

Cette fois, ce fut elle qui ouvrit le portillon. Elle laissa pendre l'anneau rouillé sur son poteau, et, sans regarder en arrière, avança à petits pas titubants sur le sentier qui traversait la vigne, car c'était cela, leur jardin: une petite vigne longue et étroite.

Ni l'un ni l'autre ne s'aperçut que, très vite, l'air autour d'eux était devenu doux, savoureux, chargé de vapeur, et que le soleil, à présent au zénith, déversait à la verticale son sang doré, épais et brûlant, sur la verte rivière de la vigne, cette rivière terrestre aux eaux peu profondes, fraîches et sombres, qui cachaient si mal dans leur sein le peuple rouge, pruiné, dyonisiaque, des grappes.

Ils continuaient à avancer le long du sentier étroit, à demi caché par le paroxysme végétal, comme s'ils marchaient sur une corde raide, dressée à une très grande hauteur.

Ce ne fut qu'au moment où ils n'avaient plus que dix mètres pour sortir du ruisseau vert de la vigne que la femme s'arrêta, se retourna, l'homme s'arrêta lui aussi, ils se regardèrent un temps sans prononcer un mot, puis les pieux de la tente, le sac de plage, les peignoirs glissèrent le long du corps de l'homme, et le joug blanc du drap que Mariana portait autour de son cou se défit, tous ces objets disparurent, engloutis par le haut gazon de la vigne, et eux seuls émergèrent, leurs torses enlacés, celui de la femme lisse et couleur de tabac, celui de l'homme, contracté, teinté de reflets violets, formant ensemble un groupe statuaire polychrome, dont le paysage environnant n'aurait peut-être jamais voulu se séparer.

Et aucun d'eux ne se demanda alors, dans le feu de leur blanche étreinte, ni n'apprit par la suite, toute sa vie durant, si la force de leur amour les avait aidés à ingérer l'absurde ou si, au contraire, c'était le souffle tragique d'un autre monde, de celui-ci qui avait tellement soudé leur couple de simples humains.

En français par Constantin Bonînescu

PAUL GEORGESCU

Diesel 060.205

Tout ce jaune qui fuit, qui glisse, qui jaillit en tournant, en formant des cercles de droite à gauche, de droite à gauche, encore, saccadé comme le rythme du train qui me mène vers la mer, rythmique comme un cœur, s'approchant par vagues, passant et revenant, dilatant mes pupilles, envahissant mon être et le faisant vibrer d'une façon à la fois connue et nouvelle, tout ce jaune, je voudrais le surprendre dans son essence, le fixer en un concept. Je me penche par la fenêtre ouverte, tout mon corps est aux aguets, je l'aspire, je l'aspire, je le respire, je le filtre, je le tamise par tous mes sens, tandis qu'il fuit, jaillissant en cercles, de droite à gauche, de droite à gauche. A vrai dire, je voudrais rester ainsi, engourdi, dans le souffle des courants ardents, froids, poussé comme un bateau à voiles, transporté à une vitesse moderne, bercé intérieurement par la vibration subtile, amère et douce, que ce jaune déclenche en moi, ce jaune rond dans la joie cachée comme une pêche ivre de sucs, entière en elle-même, équilibrée dans l'instant solaire de sa perfection fragile; je resterais ainsi immobile, me précipitant en avant, dans l'adhésion de tout mon être, dans la forte clarté du mois d'août — trop dure à ma tristesse — vers le port irrémédiable. Mais, me laissant entraîner par le rythme marqué, métallique, de la locomotive 060.205, savourant le jaune et sa lumière douloureusement aiguë, je reste aux aguets, attentif à ses métamorphoses et à l'écho d'une couche plus subtile de mon être, le considérant, me considérant, connu et inconnu, inerte et fuyant en avant, ému et suspectant mon émotion parce que, depuis que je me connais, même dans les débordements les plus pathétiques, je n'ai jamais réussi à supprimer le regard froid, coupant, tourné vers moi-même — *di me medesmo meco mi vergogno* — transformant chaque trouble en concept, en sorte que le jeu aurait été simple, rigoureux et sec si les notions, à leur tour, n'avaient engendré le jaillissement des sentiments avec une intensité qui ébranle le mécanisme physiologique. Parce que l'opération qui simplifie et ordonne, opération absolument nécessaire à la vie sociale, par laquelle toute sensation, tout fait, tout événement est classé dans la boîte à notions, par catégories et sous-catégories hiérarchisées par mon système de valeurs, système que chacun porte en soi — *omnia mea mecum porto* — n'est pas dépourvue de dangers; elle peut mener à une désubstantialisation du réel, à une déréalisation du concret, à une anémie pernicieuse, car, passant parmi les figures, les couleurs, les volumes dont nous faisons des abstractions, nous les abolissons dans une certaine mesure; voilà pourquoi il est nécessaire, quand c'est possible, de s'aban-

donner à une réalité, comme je le fais à présent pour tout ce jaune qui heurte mes yeux et se refuse absolument à toute simplification. Je simplifie le jaune: je me dirige vers la mer, je traverse la plaine, anonyme et primaire, je suis dans la ville, tendu, travaillant, résolvant les complexes conceptuels, j'hésite entre les deux états, dont l'un n'est plus tandis que l'autre n'est pas encore, je suis tradition, passage, fuite, je suis celui que j'ai été, celui que je serai, et non pas celui que je suis; ambivalence. Je vis donc deux états différents, tous deux irréels, et entre les deux se glisse, filtré, le présent qui est cette plaine, le train, la lumière d'août, et précisément à ce réel qui fuit autour de moi, je lui refuse toute réalité. Dans le mouvement de translation où je me trouve, entre la ville et la mer, entre le passé et l'avenir, je nie le présent — le mouvement — je me projette dans ce qui a été et dans ce qui sera, je ne me réalise pas dans l'actuel, dans ce qui est passage; n'ai-je pas toujours procédé ainsi? Toujours, j'ai vécu dans le réel de l'avenir, refusant le présent comme un provisoire trop exigu, trop fragile et incapable d'être lui-même dans son rapide passage qui est sa propre négation. Subtil retour à ma cage brisée.

Or, si le train me mène implacablement vers la mer, vers les vacances, vers l'oubli de ce qui a été hier la seule réalité, si les vagues de cette présence d'hier se précipitent et se retirent dans mon cerveau comme sur une plage rouge, ce jaune inconstant qui me fait face est-il le présent? Est-ce bien lui, ce jaune libre de tout présent et de tout futur, extérieur à moi-même ou bien est-ce au contraire un ensemble de tous les trois, dans mon passé et dans mon avenir, dans la vibration de ma sensibilité, et est-ce seulement parce qu'il a été et qu'il sera, qu'il peut être le présent? Je fais des associations d'idées: jaune comme le miel, comme les cheveux d'une jeune fille blonde, comme parfois la lune au-dessus de la plaine, comme la tranquillité, comme la mélancolie d'une séparation . . . Je cherche . . . Je n'ai aimé aucune jeune fille blonde et le miel me plaît seulement en tant qu'élément lyrique . . . Ai-je jamais eu la nostalgie de la lune? Ma lumière est celle de l'ampoule électrique de chaque nuit, au-dessus de la feuille de papier immaculée. De qui me suis-je séparé, ces derniers temps, sinon de moi-même . . . Séparation précaire, lâche, douloureuse. Comme il va vite, ce train, tiré par la force de la Diesel 060.205; et sans bouger, je cours vers la mer qui m'attend — *Ah, que ma quille éclate. Oh, que j'aille à la mer* — qui sans cesse attaque, dynamique, implacable, toujours une autre et toujours la même. Le train traverse des champs de maïs vastes comme la solidarité, d'un vert bleuâtre, ondoyant au soleil comme la mer. Beauté fugitive de la couleur, c'est peut-être là-bas que je me cache de moi-même. *Sur trois grandes saisons m'établissant avec honneur, j'augure bien du sol où j'ai fondé ma loi.*

Cette route, je la suivais autrefois aussi, et la terre morcelée, tranchée par des lanières de couleur, me faisait penser à la jaune humiliation de la pélagre; parfois, une mare violente de couleur témoignait de la présence du grand propriétaire, comme une tache de sang témoigne d'un crime, et mon sang rouge roulait les chants de l'espoir; je vivais alors l'instant actuel, dans mon esprit flottaient des drapeaux, mes yeux hallucinés voyaient la cité du soleil, des notions à majuscule jaillissaient et je me sentais courir dans les moissons de la solidarité. C'était la route qui me menait aux vacances, à la maison, quand je rentrais dans mon village, ma valise pleine de livres, le cerveau chargé de dynamite, lycéen enthousiaste et touchant de schématisme ou étudiant arrogant qui portait encore sur son visage les crachats de sept agents de la Sûreté, adolescent chétif qui traînait derrière lui, sur la steppe, le cadavre mutilé de son premier ami mort, écolier encore effrayé par le mécanisme de la ville, affolé par le téléphone et les tramways, revenant avec toute sa peur vers le village où l'accueillait la poussière de l'enfance . . . Devant moi, un rideau d'acacias défile, avec son feuillage humilié par l'ardeur de la lumière, puis, de nouveau, l'éteule qui s'étend jusqu'à mon enfance, la rivière qui court sur place, si différente elle aussi, amenant tous ces jeunes gens et tous ces petits garçons — *quand'era in parte altr'uom da quel ch'i'sono* — dont j'ai perdu le souvenir, ces jeunes gens qui couraient vers les grandes vacances, les vacances infinies qui finissaient si vite, ces jeunes gens qui m'ignoraient bien que vivant, dans l'avenir, mon présent, de même que je vis, moi, dans l'avenir tout en l'ignorant, sachant seulement que la mer m'attend, avec une indifférence définitive, somptueuse, inexorable — *Passa la nave mia colma d'oblio per aspro mare, a mezza notte, il verno.* J'éprouve

la tristesse des veines épaissies, des habitudes d'un cerveau ballonné, mes touchants réflexes conditionnés, ô, mes rouges sentiments de septembre 40! Il n'est pas facile d'atteindre ses quarante ans. J'aperçois, au-dessus des arbres, le ciel étant, tout compte fait, un écran cinématographique, l'homme d'un demi-siècle, rose, la bouche parfumée de benjoin, vivant une vie idéale dans le pays des vaches à café au lait et que le sang empoisonné de sa femme n'a pas empêché de ruminer comme un sage les copeaux de sa propre tête; eh oui, fez vide jusqu'à la cravate, tu as dit « non! » à Fouad-Pacha, mais à présent tu dors le sommeil de la roue de caoutchouc de ton corbillard. Comme tu hurleras sinistrement, à l'heure jaune, ta Nullité, quand éclatera ton cœur de caoutchouc. Je ne te veux pas placidité, soupe d'yeux de cadavres cancéreux. Tendus, trépidant au rythme du train de l'est qui coupe la grande plaine, *Diesel 060.205.* Les adolescents regardent par la fenêtre la course circulaire des champs de blé; ils sont furieux et pleins d'espérance, se croisant avec le soleil, avec leur propre passé et avec la grande spirale de l'humanité; mais aucun ne me voit, leur tension douloureuse m'empêche de m'approcher d'eux! Cette route ne mène-t-elle pas vers l'enfance? Est-ce qu'à présent je ne me précipite pas vers chacun d'entre eux? *Les armes au matin sont belles et la mer.* Des vergers, des vignobles, des champs de maïs vert à pompons roux, le rythme du train, du sang, puis de nouveau le jaune de l'éteule, alternant comme les saisons. *Et le soleil n'est point nommé, mais sa puissance est parmi nous et la mer au matin, comme une présomption de l'esprit.* C'est curieux que ce mot, l'enfance, n'évoque rien pour moi, bien que je sache parfaitement que j'ai été aussi enfant — *où es-tu, enfance, avec tes grands bois* . . . — mais il n'y avait aucune forêt alors, dans les environs, rien que les champs unanimes, une calotte sphérique; en diagonale, la rivière qui venait du village de mon père, pour se perdre plus loin, dans le village de ma mère. *Nel dolce tempo de la prima etade* . . . Je ne me souviens plus de rien, je me connais seulement par les récits des autres, garçon frêle qui jouait tout seul, longtemps, dans des chambres vastes et hautes; de l'autre côté de la porte se trouvait la zone interdite de la maladie, de l'agonie et de la mort, cependant qu'entre la forteresse de mon inconscience et la clôture qui empêchait l'invasion de la plaine se trouvait une bande minuscule improprement nommée jardin, où j'avais la permission de m'amuser, de m'inventer, projetant des films d'après un scénario que j'imaginais et où je m'attribuais tous les rôles principaux, films probablement tout aussi stupides et incohérents que ceux qui passent dans les salles, dépourvus d'inspiration épique et que j'ai définitivement oubliés; mais ce jeu m'a habitué au film mental. Une autre distraction consistait pour moi à regarder la plaine, que je voyais de chaque point toujours la même; et comme je restais ainsi, berger sans troupeau, immobile comme un roseau pensant, les couleurs fanées ou les nuages instables produisaient une vibration compliquée, je percevais en sons les couleurs éteintes qui commençaient à chanter pour moi. Peut-être est-ce pour cela que j'ai toujours aimé de plus en plus la musique. Ah! Quels mots merveilleux! Depuis si longtemps, je les guettais, depuis si longtemps j'appréhende les tristes larmes que je verse sur l'enfant innocent que j'étais autrefois . . . Eh bien, non! Je n'aime pas l'enfant qui recevait tout des autres, qui vivait là où on lui disait de vivre; il était tel qu'il avait été déterminé, et il acceptait tout . . . vêtements, idées nourriture, paysage; il s'amusait longtemps dans l'enclos, comme un veau, mugissant doucement, il retenait tout ce qu'on lui disait, comme une bande magnétique, caméléon innocent qui prenait la couleur de chaque situation. Tous les chemins du retour sont jonchés de cadavres, une brume rouge, épaisse, monte dans mon cerveau inondé de sang, vers l'enfance de mon père, dont le village sablonneux, au pied de la colline jaune, dans le verger plein de fleurs et de pastèques, près de la rivière jaune, vers un vieillard, mon grand-père, tout sec et raide, appuyé sur son bâton, l'air amusé. Il a dépensé plus qu'il ne possédait, il a fait la noce et il a fait des enfants, digne comme un cerisier, toujours ironique et pour commencer envers lui-même, respecté pour ses incessantes erreurs; puis, la terre commença à monter en lui, la sève de la mort s'emparant de ses jambes, de son sexe, de ses mains, de son visage; il se desséchait comme un arbre et seuls ses yeux étincelaient incroyablement, ses yeux; la terre a envahi ses yeux, pourtant, et il a pourri, ironique et élégant, auprès de l'autel vétuste de son grand-père. Alors, la colline jaune s'est écroulée sur ma mémoire, dans l'éternité. En fait, on ne peut se révolter que contre ce qui existe, l'enfant ne peut que s'imbiber de réel, pour le nier — par

la suite — je ne l'en accuse pas, mais cela ne me plaît guère. Tout comme le chien, je frétillais devant celui qui me nourrissait, je bavais devant les sucreries et les jouets, je jappais quand j'étais menacé du bâton, j'aboyais et mordais les plus faibles que moi; or, l'humanité commence au-delà du simple dressage, et ce n'est que plus tard que j'ai compris la sévérité de mon père, qui attendait impatiemment de me voir devenir un homme. Comme j'ai dû lutter contre les punaises de la mémoire, comme j'ai souffert des mensonges inoculés par les sept institutions de l'humiliation! De même que l'amour excessif pour les animaux dénote la misanthropie, les larmoiements des parents, leurs humides sentiments à l'égard de leur progéniture révèlent qu'ils ont renoncé à être eux-mêmes, et leur esprit de sacrifice, si noble, qu'ils se sont résigné à n'être que des ratés. Oh! pénible volaille picorant des sensations agréables, soupe des crimes futurs dans les élevages de la lâcheté, je te rejette dans le néant parfumé de mon obédience. Des camions passent, soulevant la poussière; ils sont chargés de paille de blé, pressés en cubes dorés qui, demain, deviendront du papier. Il a suffi d'une file de chameaux mécaniques pour que le paysage prenne une dimension nouvelle. Je guette du coin de l'œil les adolescents graves qui regardent eux aussi de leur fenêtre et je devine que, tout comme moi, ils voient ces camions chargés de ruches, et aussi les puissantes batteuses répandues dans les champs et qui groupent autour d'elles, selon d'autres lois, à présent, des hommes. D'ailleurs, les adolescents graves ont tourné sans cesse le dos à l'enfant pur et vif, satisfait de son obéissance profitable; à aucun moment ils n'ont tourné leurs figures pâles vers le roquet aimable, tout concentrés qu'ils étaient sur leur propre révolte; eux non plus n'aiment pas le rejeton qui frétille pour avoir des gâteaux et des compliments. *J'aviverai de sel les bouches mortes du désir! Qui n'a, louant la soif, bu l'eau des sables dans un casque...* Mais alors, ces jeunes garçons, où vont-ils? Bien sûr, au village de l'enfance, mais pas pour réinventer l'innocence, qui est un autre terme pour désigner l'ignorance; ils vont retrouver la misère en masse, l'injustice sans vernis et les maladies, pour fortifier leur colère en lui infusant un sang frais; mais seulement pour cela? Sans doute veulent-ils retrouver aussi l'éternité, la contempler, s'en imprégner, revoir la plaine et la mer et la mort et l'immortalité de tous les jours et la tristesse douloureuse de notre père veillant sur l'agonie et la souffrance et la misère de l'ignorance avec la même impatience avec laquelle il attendait de me voir devenir un homme, pour me laisser en héritage l'explication de ses silences tranchants; ou peut-être les jeunes gens sont-ils fatigués et vont-ils simplement se reposer, dormir, se détendre, comme je le fais moi-même, non pas dans le village de mon enfance où, en même temps que le père de ma mère, a disparu toute trace vivante du passé biologique, mais dans les plaines aquatiques dont le mouvement inapaisé m'apaise. *L'éternité qui bâille sur les sables.* Ma vieille tante qui lit avec passion l'annuaire des téléphones. Oublier? Je ne veux rien oublier, depuis que je me suis dressé sur mes deux jambes, pas un coup de fouet, pas un pharaon,pas une révolution, je porte tout cela en moi et m'en pénètre de plus en plus, depuis le temps où j'étais un coquillage qui chantait vaguement, où je me traînais, gluant et froid sous la terre et sur le sol, où je guettais, enveloppé de fourrure, où je m'élançais pour dévorer mon semblable après lui avoir tranché la gorge à coups de dents; je ne veux rien oublier, pas une faute, pas un accès de fureur, pas une envie; je suis le seul animal qui se souvient, et ce musée dégradant est ma gloire, j'ai menti en disant que je suis fatigué et que je veux me reposer, ce que je veux c'est me rencontrer moi-même, retrouver mon éternité. O, mon cerveau de sable, le vent jaune a recouvert de poussière toutes les routes, derrière moi, je me suis agenouillé comme un chameau fatigué, apaisant ma soif avec la bosse de ma mémoire affective, dans son village, dans la maison de mon grand-père qui faisait don à tous de fontaines et de chapeaux et mettait du piment à poignées dans sa soupe, l'homme prodigue de projets, qui n'a pas cru durant 80 ans qu'il pouvait y avoir des gens malhonnêtes, et qui avait commencé à avoir de fréquentes discussions avec Dieu, qu'il grondait sévèrement. Parce qu'un Turc lui a craché dessus, il lui a tranché la gorge avec son canif et il est descendu de la montagne des dieux jusqu'à la rivière jaune de mes ancêtres où il a rencontré, descendant avec ses troupeaux des forêts de pierre de cette contrée, la brave femme qui lui a appris à renoncer au couteau et à pétrir le pain. Seuls ses regards verts étaient parfois encore coupants. Puis, quand il se dessécha complètement, l'ange vint lui annoncer le jour de l'élévation. Rasé de frais et

vêtu de ses habits du dimanche, il s'est couché sur son lit et a attendu, tout triste de se dire qu'un ange pouvait mentir; il s'était simplement trompé d'année; le mois, le jour et l'heure étaient exacts. Le vent courait à travers le village et ne s'arrêtait nulle part; c'est lui qui m'a appris à aimer la liberté. Pourquoi tout ce jaune me trouble-t-il tant? Les hommes ont travaillé; ils ont labouré, semé, récolté, la moisson se dresse à présent, splendide, le blé a donné des grains à foison, l'abondance de la solidarité humaine s'est répandue, seule l'éteule demeure épuisée, lasse, mais si paisible... Je sens son calme de fin de cycle, la mort peut être la belle récompense d'un don nécessaire de soi; le silence qui suit le final triomphal de l'orchestre: l'éteule respire le calme, les grands tracteurs, à la file, défoncent le jaune immuable, creusent la terre bleue pour la féconder à nouveau. Et je comprends que la tristesse de l'éteule est en moi, la mélancolie de ne pas savoir mourir. Mains fatiguées, ne voulez-vous pas dormir? Je ne crains pas le sommeil. Cet ami avait trop d'amis pour n'être que le mien; il était du même âge que moi; il gisait dans la boîte ouverte, comme une sardine, mais pourquoi paré de son costume noir et la cravate au cou? Pourquoi les morts sont-ils si élégants? Et cette boîte, sur la table, un simple objet. Il était maigre, noiraud, sec mais toujours vif, voulant tout connaître, sachant tout, sans cesse par les chemins, en une trépidation, en une vibration permanentes et la générosité débordait de son cœur condamné, en une bonté constante, spontanée, gratuite, invraisemblable. Cet homme, qui n'a jamais su haïr, toujours joyeux comme un enfant. Il était mort pendant son sommeil. Je le regardais et il ne me regardait pas: un objet. Je n'ai pas assisté à l'enterrement, car la cérémonie n'avait rien à voir avec son état de mouvement perpétuel, avec la bonté directe qui vibrait naguère dans ses yeux et dans ses mains. Cette nuit, la lune sera rouge. La puissance des tracteurs qui défoncent l'éteule; les maïs sont encore vigoureux, c'est le plein été, il fait chaud; l'automne n'est pas loin, mais il fait clair, le soleil décline discrètement et j'avance à toute vitesse vers la mer: *Diesel 060.205.* Parfois, au printemps, je rêve à la mer, d'une couleur vert foncé, pareille à celle des champs de maïs, ou d'un vert légèrement bleuté comme un reflet de lune. Oui, la lune était verdâtre, cette nuit d'automne où je rentrais chez moi ivre de lucidité. Le monde était en guerre, les rats armés, les corbeaux picoraient des yeux comme des grains de raisin et tous les arbres portaient de grandes poires noires qui se balançaient en tirant la langue; et plus d'une fois, la nuit, la lune me faisait l'impression d'un poing gigantesque prêt à me frapper, et je courais dans les rues en criant, d'un passant à l'autre, connu ou inconnu, tout me semblait absurde: les tramways qui glissaient sur les rails comme des mâtins le long d'un fil de fer, les étoiles obéissantes, scrupuleuses sur leur trajectoire, les femmes qui s'accouplaient à des hommes pour mettre au monde des crapauds; seul le vent me plaisait, le vent dément, le vent sans horaire, inquiet, inquiétant. La mort était à l'affût derrière les murs, cachée même la nuit, dans les ténèbres pour bondir subitement dans le dos des passants et leur déchirer la gorge avec les dents. Or, cette nuit-là, tout était transparent et nécessaire. Le ciel vitreux, très haut, et moi tendu jusqu'au cri. Je me suis arrêté brusquement. Je haïssais la loi injuste, et le crime, et la mort, et la misère, je haïssais les étoiles et la lune parce qu'elles obéissaient à la loi et que la loi était l'Absurde: soudain je me suis immobilisé, en proie à une grande angoisse, j'ai senti avec toutes les fibres de mon corps le mouvement des étoiles et la beauté électrique de la nécessité. Levant les bras vers la lune, j'ai fait un serment. Le serment d'un athée est plus grave qu'un autre, parce que personne ne peut l'en délier. *A nos destins promis ce souffle d'autres rives et, portant au-delà les semences du temps, l'éclat d'un siècle sur sa pointe au fléau des balances.* Dans cette gare, le train s'arrêtait toujours, et toujours je voyais un homme grand et sec, portant des bottes et un manteau de cuir, été comme hiver, et qui, toujours seul, attendait quelqu'un ou quelque chose. Il ne manquait jamais d'être là. On m'avait dit que nous étions parents, par mon père, mais jamais je ne lui ai adressé la parole et nous n'avons même pas échangé un salut. Par la suite, j'ai appris que sa fille avait épousé le général Saprophita, mais lui-même n'en continuait pas moins à venir à la gare, toujours seul, pour attendre quelqu'un ou quelque chose. Plus tard, j'ai su que son gendre s'était opposé à la guerre et qu'il était allé chez le Pharaon pour lui expliquer les raisons de son opposition, après quoi il était parti pour le front, mais, sur l'aérodrome, l'hélice de l'avion l'avait décapité « par mégarde », et je ne pouvais plus traverser cette gare sans voir tour-

ner une hélice et rouler une tête pareille à un potiron rouge; quant à l'homme sec et maigre, je ne l'ai plus vu, depuis, à sa place habituelle, où il attendait on ne sait quoi. Et, de nouveau, voici l'éteule jaune comme du beurre, comme du pain, comme du lait, calme et troublante, et la trépidation du train qui m'emporte vers la mer, avec sa locomotive *Diesel 060.205.* Je m'approche du garçon ivre d'inflexibilité, je viens à lui avec toute la sagesse de mon âge, je veux lui dire que tout est bien plus compliqué qu'il ne le pense, fanatique derviche de la nécessité, lui dire la beauté des nuances, le cri des accidents, l'ambiguïté des saisons, la molesse de la vertu et la vitalité des vices, mais il me jette un regard précis et je sais qu'il comprend absolument tout, qu'il n'ignore rien de ce que j'ai découvert au cours des journées, des années que j'ai oubliées, je sais que je ne lui apprendrais rien de nouveau, pas même la durée; mes bras retombent, mes mains sont vides, cependant que sur mes paumes coule la ligne de vie, comme cette rivière jaune qui coupe la plaine de gauche à droite, la rivière où se sont baignés les parents de ses grands-parents, et que j'ai contemplée, jadis, perdue dans le brouillard. Sur chaque route qui mène à contresens m'attend un mort inquiet. Il va falloir que je les console, pour me tranquilliser, car j'ai passé trop rapidement auprès d'eux. Mais pourquoi les morts sont-ils mécontents? Je raconterai quand même à l'adolescent une histoire où il sera question de son ami, ce garçon flexible, brun, silencieux, avec lequel j'ai si souvent, confortablement installé sur un divan, analysé le monde futur, cet ami aux yeux immenses où parfois scintillaient des éclairs, eh bien, je l'ai vu là-bas, mutilé, son visage n'était qu'une plaie, un de ses yeux avait éclaté, sa cervelle moussait dans ses narines déchirées. Un joli garçon, tu t'en souviens, ils l'ont torturé toute la nuit, et le matin, sachant que de toute façon il serait fusillé, craignant que son corps torturé ne finisse par céder, il s'est jeté par la fenêtre, et le choc sur le macadam a achevé ce qu'avaient commencé les fonctionnaires de la torture (qui, durant leurs instants de répit, disaient qu'ils n'avaient fait qu'exécuter un ordre, qu'en fin de compte chaque homme fait son métier et qu'ils faisaient le leur, il fallait bien vivre, ils avaient une famille qu'ils devaient nourrir, ils portaient la cravate et, tout compte fait, quiconque n'aimait pas être torturé n'avait qu'à se tenir tranquille et respecter la loi). Mais ils ne savaient pas que la vraie loi est invisible. Il n'était plus beau, ton ami, il était devenu un amas de chair sanguinolente qu'il fallait jeter dans un trou et couvrir de terre avant qu'il eût commencé à sentir mauvais; il n'avait plus conscience de rien, il ne pouvait plus parler de l'avenir du monde, et cet avenir allait être créé sans lui. Je regarde l'adolescent qui ressemble à ma jeunesse: *Je te frapperai sans colère/ Et sans haine — comme un boucher:/ Comme Moïse le rocher/ Et je ferai de ta paupière/ Pour abreuver mon Sahara/ Jaillir les eaux de la souffrance/ Mon désir gonflé d'espérance/ Sur tes pleurs salés nagera.* Je le regarde, mais il ne semble pas ému; peut-être parce que l'émotivité a atteint, chez lui, une telle tension qu'il ne peut plus recevoir aucune vibration du dehors; je regarde ses yeux et, remué jusqu'au fond de mon être, je comprends que pendant nos discussions sur l'avenir de l'humanité, ils se concentraient aussi sur cette image sanglante, leur image, qu'elle leur était devenue familière, coutumière; et, loin d'ébranler sa tension presque incandescente, je l'encourageais dans sa colère, moi seul j'étais ému, en sorte que détournant mon regard de l'adolescent, j'ai mendié le calme à la profonde, à l'infinie couleur verte des champs de maïs déployés. Telle est la réalité, la réalisation. Pour le reste, ce ne sont qu'hallucinations d'homme fatigué et, en fait, un jeune homme, un adolescent d'un genre tout à fait différent, ne m'a-t-il pas dit récemment que le thème de la torture était usé? Mais, tout en regardant les champs de maïs, je sentais vibrer en moi mes ondes profondes, je ne me calmais pas, troublé que j'étais par le regard d'alors, tendu jusqu'à paraître un cri; je me rendais compte que j'avais été imprudent en lui racontant ce qui devait arriver à son ami, que j'avais commis une erreur en l'attaquant là précisément où il était plus fort que moi; je me suis souvenu alors — trop tard, la faute était déjà consommée —que, peu de temps auparavant, le jeune homme que j'avais abordé avec tant de désinvolture, désirant le gagner, l'apprivoiser, l'humilier, en tous cas établir avec lui une communication effective, s'était trouvé une nuit, tandis qu'on le transportait en auto d'un cachot à un autre, dans la situation suivante: la voiture avait interrompu sa course aveugle, on l'avait fait descendre auprès d'un grand terrain vague couvert d'ordures et sommé d'avancer dans l'obscurité, parmi les immondices; derrière lui, deux types, la cigarette à la bouche et le revolver à la main, s'étaient arrêtés, sans que lui-même

pût savoir s'il s'agissait d'une tentative d'intimidation ou d'une exécution sommaire, parce que de telles évasions simulées étaient fréquentes à l'époque. C'est pourquoi il s'avançait dans la nuit froide, sans manteau, parmi les ordures, sous la lune, attendant la suite, surpris de constater qu'il n'était pas saisi par une vague de terreur, mais que tout au contraire il se sentait lumineux et léger, qu'il vivait intensément le sentiment de la liberté. A tout moment, une balle pouvait lui pénétrer dans la nuque, et pourtant ni la mort ni la terreur n'existaient, parce que l'une comme l'autre ne peuvent naître que d'une collaboration entre la victime et le bourreau. Le train court, je suis mené vers le bord de la mer, devant mes yeux fuient les éteules, je me rends compte que j'ai perdu l'habitude de mourir. C'était bien naturel, lui dis-je, il fallait que je rapprenne à vivre et j'y suis parvenu assez difficilement; par moments seulement, je me rends compte que ma propre négation s'est installée en moi, furtivement — peut-être est-elle dans ma langue brûlée par le tabac, ou dans mon œsophage, ou dans le foie d'où l'aigle s'est envolé, dans mon cerveau brumeux le matin, plein de terre et de lie; la condamnation d'alors n'avait été qu'ajournée et, une nuit, elle allait être exécutée. Mais qui peut savoir quand? Je dois expliquer à ce gamin qu'il n'est pas possible de vivre toujours ainsi, comme si la mort était un élément vital, de même que l'air; je ne l'accuserai pas, non, certes, d'avoir éprouvé la fascination de la mort, la volupté de l'abîme définitif, non, c'était l'horreur de la crainte, le désir d'être délivré d'une peur qui fausse les actions et la vie elle-même; il n'y avait pas moyen autrement; en ce temps-là, la vie était ainsi faite, mais il lui en est resté une sorte de fixation, il a regardé en arrière, rien qu'en arrière, et a été changé en un fantôme de pierre, parce que c'est ce qui arrive à tous ceux qui regardent derrière eux; ils se pétrifient; c'est une bénédiction de demeurer toujours un adolescent — ou bien est-ce une malédiction? Adolescence pleine de colère, le visage ruisselant de sang, et de crachats, adolescence sans larmes, comme je distinguais bien les choses, dans la nuit. Le train s'avance vers la mer par cette même voie qui me conduisait autrefois à la maison; et moi, assis, j'avance à toute vitesse, la lumière est douce, un peu fatiguée, le soleil décline, bientôt je serai arrivé à destination, mais pourquoi veux-je arriver, pourquoi suis-je pressé? Est-ce que durant les dernières années, j'ai vécu autrement? J'ai toujours voulu arriver quelque part, et puis ailleurs, toujours courant, et le temps me manquait comme à d'autres l'air, j'oubliais de vivre la course en avant, le geste, rompant le dialogue avec les objets, entraîné par la mécanique simplificatrice de l'habitude, passant par-dessus le temps, par-dessus moi-même, comme un obus qui ne vit que l'instant de l'explosion. *Diesel 060.205.* Je me suis toujours hâté de commencer une chose, puis de la finir, pour commencer autre chose, tout comme maintenant, dans ma hâte d'arriver à la mer, je tenais d'abord le voyage pour un temps mort, pour un temps qu'il fallait tuer; pareil à ces fonctionnaires qui, se rendant à leur service, ont hâte de quitter au plus tôt le bureau, considérant que les heures qu'ils y passent n'offrent aucun intérêt, qu'elles constituent un présent qui n'existe pas, moi aussi je me précipitais en avant, jusqu'au moment où le jaune, en frappant mon regard, m'a troublé. Comme le temps foisonne, dans les champs! Lorsque j'étais petit, et même plus tard, on m'envoyait à la mer pour des raisons d'ordre sanitaire et je revenais par cette même route, car c'était à peu près l'époque où les vacances prenaient fin, où l'école m'attendait dans une ville à laquelle j'étais étranger. Je devais y commencer une longue hibernation, traverser des cauchemars monotones. Je vivais, comme Déméter, deux existences, dont l'une était la négation même de la vie, en sorte que l'apparition des éteules autour de moi, quand je revenais de la mer était le signe annonciateur du sommeil qui engendre les monstres; l'effroi passif faisait en moi son apparition, mais les vacances n'étaient pas finies, j'avais encore le temps, on me laissait un certain répit, et la couleur des éteules me tranquillisait, m'inquiétait aussi; la fin s'annonçait, mais ce n'était pas encore imminent, il me restait un certain temps de loisir. Je n'ai appris que plus tard à connaître la ville, avec de longues discussions dans les rues, des rendez-vous dans d'autres, avec des expériences diverses dans telle ou telle maison, avec la joie ou la douleur, ou les deux à la fois, en sorte qu'aujourd'hui encore, quand je passe, pressé, dans quelque endroit de la ville, une fenêtre s'éclaire pour moi seul, d'une lumière particulière; mais durant mes premières années de lycée, tout dans la ville me terrorisait, et ma réaction était une sorte de sommeil agité, sans repos, visité par des monstres invraisemblables, et je ne commençais à vivre véritablement qu'après être revenu à la maison,

dans mon village, mais le jaune profond des éteules m'annonçait que les vacances étaient près de finir; et à présent, comme je me dirige à nouveau vers la mer par le chemin classique de mon adolescence, voici que se sont éveillés tous les êtres que la mécanique de mon activité et de ma pensée avaient tenus à l'écart. Combien de répit m'accordera-t-on? Une tante, de la famille de mon père, s'étant mariée vers vingt ans à Bucarest, regrettait encore, au bout d'une cinquantaine d'années, de n'avoir jamais eu un enclos pour y élever des volailles, des porcs et des vaches. L'un de mes oncles est mort en parlant latin et grec, dans son délire. Il avait plus de soixante-dix ans, était professeur de langues classiques et, depuis quatre décennies, directeur d'un grand lycée de Bucarest. Il y avait un demi-siècle qu'il n'avait plus remis les pieds dans le village jaune, au pied de la colline, sur le bord de la rivière jaune, il n'avait plus vu aucun des siens, sa femme était morte voilà bien longtemps, il ne fréquentait que quelques vieux, avec lesquels il parlait latin. Il s'était ratatiné, réduit à sa plus simple expression. Quand la mort s'est approchée, il s'est dit qu'elle ne savait pas d'autre langue, et avait conversé avec elle en latin. Je connais, certes, ces confrontements de l'homme mûr avec sa propre adolescence, où la jeunesse a le beau rôle de la pureté; je connais l'attendrissement pénible sur l'enfance et sur les lieux où, petits êtres stupides, nous jouions comme des veaux, mais je suis décidé à ne pas donner aux jeunes hommes sombres et arrogants qui voyagent avec moi la suprême satisfaction de ce confrontement, en me frappant la tête de mes poings, comme cette couleur jaune frappe mes yeux. *Regardons notre passé en face, tranquillement, quand sa dernière trace d'ombre commence à nous faire mal.* Pour commencer, je dis aux garçons qui appuient leurs poitrines contre la fenêtre du wagon que l'adolescence n'existe pas, j'entends par là que nulle qualité ne peut exister autrement que par rapport à d'autres, comme le vert marin des maïs n'apparaît que par rapport avec le calme triste des éteules jaunes; toi, tu ne peux te définir que par rapport à ton enfance, mais, pour exister véritablement, tu as besoin de moi: d'abord, tu ne me connais pas, tandis que moi, je te connais, je suis plus riche — ne faisais-tu pas, toujours, cette citation: *assumer le plus possible d'humanité?* As-tu oublié (je m'adresse à l'étudiant) comme tu as été humilié le jour où tu as trouvé dans des livres de psychologie et de littérature la description exacte de ces états vécus que tu croyais uniques en leur genre? Tu méprisais, tout comme moi, le déterminisme candide de l'enfance, tu t'es dressé pour être toi-même, un être unique, impossible à reproduire, tu as tout réexaminé, tu as rejeté les apparences sclérosées que d'autres nommaient réalité et tu as vécu dans la vibration exacte, invisible, de l'avenir, qui est devenu l'existence; mais tu étais classé dans ce qu'il y avait de plus spontané et de plus authentique. Toutes mes erreurs ne plongent leurs racines qu'en toi! C'est toi qui me les as transmises. Pourquoi dis-je « toi », quand je me parle à moi-même, pourquoi dis-je que divers adolescents sont debout devant la fenêtre, etc., quand je me parle à moi-même, en ayant conscience que je sens et que je pense pour d'autres, comme moi. A qui servent ces fictions et pourquoi dire que je les comprends, ces adolescents que je porte en moi, quand en réalité ils me sont étrangers?

L'agonie s'est prolongée pendant deux semaines, personne ne s'imaginait que ce vieillard tout sec allait durer si longtemps, mais il a résisté deux semaines, durant lesquelles il a eu un entretien agité avec la mort, dans la seule langue qu'elle pouvait comprendre; il a sans doute essayé de la convaincre, mais il semble que, pour finir, il n'y soit pas parvenu. Personne ne sait ce qu'elle lui a répondu. On ne sait d'ailleurs pas non plus ce que le vieux a dit, parce que les vieillards, ses amis, étaient tous morts avant lui, et parce que les jeunes, ceux qui n'avaient que soixante ans, ne comprenaient plus la langue universelle. Il avait une fille de dix-huit ans, qui savait aussi le latin, mais elle n'a rien rapporté de la discussion, parce qu'elle est morte en même temps que son père. Elle n'avait pas d'autres amis que les vieux, qui étaient déjà morts, les amis de son père. Elle l'a veillé pendant deux semaines, et quand il est mort elle a pris une forte dose de poison et a été foudroyée.

Après avoir perdu l'habitude de l'éternité, quand je me suis intégré dans le concret, j'ai fait l'effort de devenir un autre, plusieurs autres, « effort » n'est pas le terme exact, c'est un besoin, plutôt, que j'ai éprouvé. J'étais disponible, j'avais le sentiment que tout ce que je faisais m'était en quelque sorte extérieur, ne me définissait pas, non point que j'aie cru autre chose que ce que je faisais ou que je disais, mais, d'une part, entre moi et les gestes un espace restait vide

← *VALENTIN POPA: Arbre (Encre de Chine)*

et, d'autre part, je ne croyais plus que tout était fondamentalement irréparable, comme je l'avais cru dans mon adolescence, quand je sentais que le moindre de mes gestes engageait l'humanité entière ou, plus exactement, quand je comprenais qu'il y a quelque chose de fondamental et que je finirai par le trouver, mais que je n'étais pas encore prêt pour une intégration à l'essentiel; ainsi, entre moi et la réalité s'accumulaient les approximations, les petites contradictions que je connaissais bien; et je me disais qu'à un moment donné j'allais décréter l'éternité et faire de l'ordre en moi-même.

Un soir, l'automne dernier, j'ai été appelé chez une dame que je n'avais pas vue depuis longtemps; je n'avais aucune envie de m'y rendre, je faisais un peu de fièvre, le temps était froid et humide, le vent soufflait et, plus que jamais, je sentais mon âge; or, j'avais été amoureux de cette dame alors que j'avais quinze ans et elle aussi, et maintenant elle était desséchée, fanée, et son visage suait la bêtise, la vanité et la méchanceté mesquine, bien dissimulées quand elle avait quinze ans et qu'elle était — comme c'est le cas pour chacun de nous — peut-être, tout à fait différente: généreuse et enthousiaste. Dehors, il faisait froid et sur mon visage se manifestaient des sentiments dont j'avais honte moi-même; mais je dus y aller, je pris le tramway de mon adolescence, je descendis à une station lamentable, je suivis des rues sordides, et, arrivé à une vaste place obscure, où le vent froid était particulièrement agressif, à une heure trouble et menaçante, je m'arrêtai brusquement. Les approximations me fatiguaient et m'obligeaient à me rendre au bord de la mer, non pour contempler celle-ci, mais pour me reposer. Toutefois, pendant un certain temps, mes gestes étant disponibles, toute ma passion s'était transférée aux autres. J'étais content — pensant plus vite et plus exactement pour un autre — de supprimer toute possibilité de risque, de lui assurer le succès qu'il souhaitait, car j'étais quant à moi lassé par l'effort de tendre aux buts vers lequels j'aidais l'autre à avancer. *Diesel 060.205.*

M'étant brusquement arrêté sur cette vaste place sombre et menaçante, je compris que je n'allais pas là où je voulais aller — sans l'avoir voulu. Il y avait longtemps que je n'étais plus passé par là, le quartier me semblait sordide, et il l'était; le vent froid soufflait, suspect, et tout à coup je fus pris d'un sentiment d'alarme. Je m'arrêtai et je compris que, depuis longtemps déjà, j'aurais dû retourner là-bas, près de la maison au corridor sombre et humide, que de toute façon j'aurais été obligé d'y retourner; et pourtant, je n'avais aucune raison de pénétrer dans ce corridor affreux; je n'aurais en tout cas pas pu monter l'escalier de bois pourri, et même si je l'avais fait, il n'y aurait eu personne pour me recevoir; pourtant, on m'avait appelé, je devais aller là-bas, non pas chez cette dame, mais sur cette place où soufflait un vent noir, où il n'y avait plus personne. Requiem. J'éprouvais une joie particulière à me tourmenter à la place d'un autre, à lui trouver la solution la plus rapide et à lui voir remporter un succès mérité; j'ai toujours été irrité par les imbéciles agressifs, les nullités satisfaites, et je ressentais la joie du jardinier qui arrache les mauvaises herbes pour aider au développement naturel des fleurs. Mes succès, à moi, me semblaient extérieurs, et j'attendais avec une paresseuse confiance la révélation de l'essentiel. Je me contentais d'agir dans le sens le plus favorable de l'avenir, de me contester dans ce qu'il y avait de limité en moi, mais je me suis assis sous le signe du contingent relatif, et il n'est plus resté de tout cela que cendre et poussière, me laissant vide et humilié. J'avais voulu me montrer prodigue, mais je n'avais plus rien à donner. Or, *être* signifie *donner.*

Nous avions été amis. Nous étions très jeunes, et nous aimions le même avenir, mais lui était mort. Requiem. Moi, je vivais. Il était peut-être tranquille, moi pas, parce qu'en moi avait passé tout ce que ces morts, avant d'avoir commencé à vivre, m'avaient transmis en fait de beauté désirée. Le moment était venu de leur répondre, de leur dire ce que j'avais fait de leurs rêves, de leur avenir, de la beauté de ceux qui avaient été torturés et tués avant d'avoir commencé véritablement à vivre, mais je n'étais pas capable de leur répondre. J'ai demandé un délai, comme autrefois, quand je n'avais pas appris ma leçon; je ne sais pas si je l'ai obtenu, mais un soir je serai sûrement appelé à répondre de nouveau à mes amis torturés et tués à dix-huit ans.

Il était vain de répéter la saynète de la confrontation entre l'adolescent pur et la maturité des concessions, parce qu'il est plus difficile de réaliser des idées que de les proclamer. L'un

de mes oncles est mort à cheval. Il était très grand, très brun et, jour et nuit, jeune homme, enfant ou vieillard, il chevauchait à travers champs. A moi, il me donnait de la confiture, mais il aimait, lui, le fromage et l'eau-de-vie, il allait rarement à la ville, et se hâtait chaque fois de rentrer aux champs, où il enfourchait son cheval. On l'enterra bien vite, parce qu'il faisait très chaud et qu'il aurait commencé à entrer en décomposition, il n'avait personne que ses chevaux et les champs, et quand je pense à lui je le vois, grand et gros, la nuit, à cheval. Pourtant, le jaune me prouvait que j'étais fatigué. Et quand je reposais ma main sur le bureau, je sentais dans mes artères le cheval qui, la nuit, dans la plaine, galopait, galopait, galopait.

Pourquoi me justifier, pourquoi nous en tenir aux apparences, puisque j'ai toujours su que je remettais quelque chose à plus tard, qu'on me guettait pour bondir sur moi et me déchirer? L'horreur des effrois sans objet, mon enfer nocturne, les jours qui finissent sans avoir commencé, comme j'ai oublié de savoir mourir!

Le soleil décline, sanguinolent, un rideau d'acacias poudrés court vers la mer, je souhaite violemment le calme pour pouvoir me lacérer, tout le reste m'empêche de me retrouver, voilà pourquoi cela me fatigue. *Je suis la plaie et le couteau! / Je suis le soufflet et la joue! / / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau!*

Pourquoi donc ces phrases sur le don de soi-même, ces jérémiades et la moiteur de l'âme? Mon cerveau est plein d'insectes. Entre les circonvolutions, des poux se sont rassemblés, un sang blanc dort dans les canaux du corps. Comme il ne me ressemble pas, ce corps bouffi où fermentent les détails . . . Seules les mains flottent parfois au-dessus du temps, comme des feuilles arrachées à des plantes. Il ne nous reste que ce que nous avons donné du fond de notre être. Plusieurs de mes amis sont morts, les uns pendant la guerre, d'autres foudroyés par-dedans; comme je les aime, ces morts, leurs actions se sont marquées dans les paumes de mes mains, et quand je me lance dans les détails, comme si je sautais d'un étage supérieur sur des vitres empilées, ils entrent dans mon sang, lui faisant faire à une vitesse supersonique le tour du globe terrestre qui palpite en moi, du côté gauche, et mon sang redevient rouge comme celui des hommes qui meurent dans le sud-est de l'Asie. Mais moi je suis d'une région méditerranénne. Comme elles sont stupides et pénibles, les pyramides, puisque l'homme est la mesure de tous les temples. La plaine s'écoule, verte et jaune, je sais que l'automne va venir, que les acacias pousseront des cris noirs, en attendant la candeur définitive des neiges, mais toutes les neiges fondent, parce que la terre est noire; l'éteule fuit vers le bord de la mer, et bientôt jaillira la lune rouge des plaines. Je sais bien, c'est la lune des guerres, de la sécheresse et des bombardements, mais aussi la lune de la lucidité, parce que je suis un Méditerranéen.

D'autres amis sont morts en ma présence, assis sur leur chaise, non pas d'un seul coup, mais si lentement qu'on pouvait à peine le percevoir à l'œil nu. Tous ne mouraient pas de la même façon. Mais moi je courais de l'un à l'autre en criant, et ils me regardaient avec étonnement parce que — c'est vrai! — aucun ne souffrait d'une maladie quelconque. Ils avaient fait faire toutes les analyses nécessaires, ils n'avaient aucun sujet de mécontentement, et pourtant ils mouraient peu à peu tandis que je m'entretenais avec eux, ils mouraient assis, comme des personnes civilisées, sur leurs chaises.

L'homme en blouse blanche, tout maculé de sang, entrait dans la maison, s'y lavait longuement, buvait son café, et moi je savais que la mère était hors de danger et que l'enfant vivait. L'homme en blouse blanche, couvert de sang, était fatigué mais calme, parce qu'il accomplissait — et il le savait parfaitement — une fonction fondamentale de l'humanité. Car nous avons, chacun, l'âge de nos fruits. Je raconterai une autre fois l'agonie du peintre d'autoportraits, dont les tableaux, à un moment donné, ont commencé à juter: les couleurs, poisseuses, coulaient, et lui, personnellement, se crispait en hurlant; ensuite, on l'a enterré, mais il a rejeté la terre et, une nuit, il a rongé presque toutes les croix du cimetière; ou encore la maladie de l'ancien adjudant qui vendait des peaux sensibles et des métaphores à la graine de pavot, qui, un jour, à onze heures et quart, s'est précipité sur la première personne rencontrée et lui a déchiré la gorge à coups de dents. Depuis, il a encore attaqué de temps en temps

des gens isolés, mais ne leur a dévoré que la gorge; les hommes de ce genre étaient nombreux, au temps de mon adolescence. Et puis il y avait le jeune homme vif et maigre qui, un beau jour, a commencé à couler sans arrêt, et qu'on a mis, liquéfié, dans une ancienne bouteille de whisky (les médecins ont dit que ce n'était pas grave et qu'il s'en sortirait). Tous les arbres qui ont produit des grenouilles seront coupés. Tout cela, en définitive, ne me concernerait pas, si la maladie dont souffrent ces — peu nombreuses! — personnes de ma comnnaissance n'était pas contagieuse.

D'abord, il tentèrent d'attaquer à l'improviste, prenant les devants, sans laisser à l'ennemi le loisir de s'emparer des hauteurs. Un homme que je connais avait une plaque de brome chromonickelée qu'il rabotait 12 à 14 heures chaque jour, obtenant de très beaux résultats; il employait ses loisirs à rouler, au ralenti, des films de boxe psychologique. Eh bien, chaque fois que je me trouvais auprès de lui, je me sentais devenir métallique: au lieu de bras j'avais des leviers, mon cœur devenait une pompe aspirante-refoulante, mon cerveau une machine à faire le vide. A proximité de certains autres, je sentais pousser des poings dans mes oreilles et des godillots à toutes mes jointures, je me métamorphosais selon le voisinage, la couleur de mes yeux changeait et celle de mes oreilles, je commençais à aboyer ou à crépiter comme un appareil à enregistrer les erreurs des fleurs. En me regardant dans le miroir des éteules, j'ai hurlé: assez! Et la plaine s'est montrée à moi de nouveau, courant vers la mer, pareille à un fleuve de la fécondité, de la force reprise et de l'accord secret existant entre l'épi et l'étoile; parce que j'avais compris que l'un des symptômes de la maladie dont je me défendais en courant vers la mer consistait à simuler les maladies des autres, parce que toutes les maladies, absolument toutes, sont contagieuses. C'est alors que le jaune a frappé mes pupilles avec la force de la nécessité. Pourquoi raconter mes rêves? La plaine se précipite vers la mer. *Diesel 060.205.* Je veux poser certaines questions à la mer; il est probable que, cette fois encore, elle ne me répondra pas, mais les questions me feront du bien. Maintenant, voici le verger.

J'étais couvert de très vilaines plaies, et mon esprit était englué de la salive des autres, en sept couleurs; j'ai frappé à la porte, c'est Abraham qui m'a ouvert. Il fumait sa pipe. Sarah avait les mains pleines de la pâte qu'elle était en train de pétrir. Ils m'ont dit: couche-toi, tu es fatigué. Alors, j'ai compris que la bonté existe. J'ai longuement rêvé et j'ai compris que nous avons l'âge de nos rêves.

Le long d'un tronc d'arbre monte le serpent de la non-connaissance. Il est resté longtemps, bien longtemps, caché dans le pommier, tout tremblant, le serpent nourri de lait de grenouille; il ne sait pas que la foudre a attendu patiemment qu'il se soit approché du pommier. Foudroyé, le serpent se changera en bave. L'un des jeunes hommes — l'étudiant, je crois — s'approche de moi et me demande une cigarette. Il fumait très rarement, c'est pourquoi il n'achetait pas de cigarettes. En allumant celle que je lui donnai, il dit d'une voix douce, qui contrastait avec son regard métallique: la plus terrible humiliation que j'aie subie, ce fut le jour où sept individus m'ont craché au visage; j'avais les mains liées. J'ai expliqué une fois à quelqu'un que la torture n'était pas avilissante, c'était un combat, ils voulaient m'arracher quelque chose, or il s'agissait, d'une part, de ma simple dignité, sans laquelle je n'aurais pu vivre, et d'autre part, de la vie de plusieurs autres personnes. Mais cracher sur un homme qui a les mains liées, qu'est-ce que cela signifie? Je veux dire, même du point de vue de ceux qui crachaient au visage d'un homme ayant les mains attachées dans le dos. Il s'éloigna en fumant. Il s'attendait peut-être à ce que je lui raconte la façon dont j'avais été humilié, mais je ne me sentais pas capable de lui parler de ma triple humiliation. Et puis, qu'aurait-il pu comprendre? Nous ne pouvons être avilis que par nous-mêmes, il n'est au pouvoir de personne de le faire sans notre consentement.

Quand les Grecs arrivèrent là où le fleuve Tigre est infranchissable à cause de sa profondeur et de sa largeur et où il n'existe aucun passage, cependant que les monts Carduques se dressent, abrupts, juste au-dessus du fleuve, les capitaines furent d'avis qu'il était pourtant nécessaire de se frayer un chemin, à travers les montagnes. J'avais allumé aussi une cigarette, le soleil se couchait, les couleurs se disolvaient doucement en rond. Non, je n'aime pas la candeur;

elle est cruelle parce qu'elle est stupide, elle porte en elle, latentes, toutes les erreurs, elle est grosse, en principe, de tous les monstres, qui a souffert dans le relatif est seul capable d'harmonie, purifié par l'erreur, abasourdi, épouvanté, presque anéanti. Dans une suprême tension, il jaillira de lui-même, avec une réelle bonté, celle de la connaissance. *Diesel 060.205.* Pourquoi avais-je parlé de sacrifice et de générosité, quand je savais fort bien que je me démolissais avec la fureur systématique d'un architecte qui aurait donné à chaque passant une brique du stock déstiné à l'édifice, puis — quand le dépôt est vide et que les ouvriers ont décidé de le lapider, construit le palais tout seul, rien que par le regard; longtemps j'ai repoussé du pied l'amas d'or, j'ai renversé toutes les seilles pleines de lait, j'ai laissé ouvert le robinet de la bouteille d'énergie, à coups de poings j'ai jeté les regards et les sons, je me suis bouché les yeux avec de la fumée; et maintenant, quand l'enfant prodigue revient au foyer, le père et le veau gras sont pourris; la rivière ne me reconnaît plus, l'étoile s'est fanée, seul le blé a peut-être entendu parler de moi par les aïeux nasillards qui dorment par-dessous. *Héautontimorouménos.* Anabase ou Cathabase? !.. Mais le moment est venu, pour moi, de faire un signe de la main: que périssent les visions nocturnes, par la fenêtre on voit le jour et le champ qui court nu-pieds vers la mer, je flotterai de nouveau au-dessus de la Méditérranée. Car il ne peut exister d'humiliation sans une collaboration entre celui qui humilie et celui qui est humilié, sans la bonne volonté de ce dernier. Toute connaissance réelle est bonté. *Mais par-dessus les actions des hommes vivant sur la terre, de nombreux signes voyagent, de nombreuses semences voyagent et aussi, sous l'azyme du beau temps, dans un grand souffle de la terre, tout le vêtement de la moisson.*

Je ne veux pas grignoter des symboles comme d'autres croquent des graines de potiron et en recrachent l'enveloppe; mes mains se dirigent vers la mer, croisant la route courbe du soleil déclinant dans la solitude. Je crois en un Dieu paresseux des valeurs, je crois en le maïs qui fait des épis chaque année, mes mains seules ont la mémoire de l'adolescence, je vous expliquerai tout, jeunes statues de pierre, et quand vous comprendrez la terrible beauté du mouvement, vous irez vous dissoudre dans la fumée des forêts et de la légende. *Se remettant en route, ils arrivèrent à la ville de Gymnos, où le gouverneur de la région mit à leur disposition un guide qui leur promit de les mener en cinq jours au bord de la mer.* Et mon corps, ce grand corps opaque, avec des entrailles satisfaites et le sang gluant comme l'eau stagnante des ports, je le frapperai à coups de poignard jusqu'à ce que, râlant, il finisse par mourir. Je ne puis sacrifier ces jeunes gens, ni accepter mon cerveau en charpie qui digère des triangles, ni mon ventre, déjà laid à seize ans, ni la hanche mobile du douloureux pseudopode, je tuerai tout cela d'un coup de soleil, demain je naîtrai du blé battu et des valeurs durables de la plaine rouge et amère. *Et, en effet, le cinquième jour ils arrivèrent au mont Thékès, d'où les soldats aperçurent la mer et crièrent, pleins de joie: « Thalassa! Thalassa! »* Il faudra que je travaille longtemps à ma nouvelle demeure, tout commence depuis le commencement; à Palas, le soleil est en équilibre avec la lune, j'entends crier la locomotive *Diesel 060.205*, les plaines se sont arrêtées en haletant et devant moi a paru celle dont je saisirai si difficilement le sens, parce qu'à son enfer tourmenté ne résistent que les grands signes. Nous avons l'âge de nos interrogations.

La terre arable du rêve. J'ai vu la terre distribuée en de vastes espaces, et ma pensée ne quitte pas le navigateur. Je regarde les paumes de mes mains, tout y est écrit, je les maculerai de mon sang, et les paumes, appuyées sur le papier, y laisseront un hurlement qui ne cessera jamais. Je raconterai tout, patiemment. La mer fuit devant mes yeux en une course circulaire de droite à gauche, de droite à gauche. Le matin émergera des eaux salées et amères.

En français par Constantin Borănescu

DOMINIC STANCA

Sœur Aspazia

Dimitrie Grămadă, le burgrave, dit l'« ogre » pour sa goinfrerie et sa ladrerie, avait exilé sa fille Aspazia à la cénobie de Suceviţa. Cette jeune folle avait donné son cœur à Ieremia le fils de son pire ennemi, le sieur Zosima Gavăt, le fermier de l'impôt sur les boissons. La pauvre Aspazia pleurait à chaudes larmes en allant de Suceava au couvent, à tel point qu'on aurait pu en remplir une baignoire à ras-bord.

Jeunesse étourdie et inconséquente. L'amour n'est qu'un vain ornement dans la vie de l'homme, et rien de plus. Il passe comme passent les jours, comme passent les nuages, comme passent les souffles du Zéphir. On s'étonne de voir des gens comme Aspazia expier toute leur vie quelques instants fugitifs. Elle aurait pu se contenter d'aimer Ieremia Gavăt et laisser le temps faire son œuvre! Mais elle s'obstinait à vouloir lier son sort pour l'éternité à ce jeune homme qui n'était ni beau, ni très riche, ni très intelligent, ni très malin, qui avait un visage fade et imberbe, des yeux clignotants et n'avait pour tout bien qu'un petit lopin de terre à Horodnic; il savait tout juste lire et écrire, grâce aux leçons du moine Misaïl, de Putna, et un jour que son père l'avait envoyé pour affaires à Rădăuţi, il s'était laissé refiler de la monnaie de cuivre pour des écus d'or, ce qui montre bien la mesure de sa stupidété. Et puis, par-dessus le marché, il était de la sale graine des Gavăt, à l'égard desquels le burgrave nourrissait une vieille rancune depuis le règne de Pierre de Valachie. Ils avaient tous deux été amoureux de la belle Agata, la fille de Cobilă, grand chancelier et cousu d'or. A la fin — car c'est toujours la fin qui en ce bas monde a le dernier mot — c'était lui, Grămadă, qu'elle avait épousé.

Et voilà que maintenant, ce que le père, dans sa jeunesse, n'avait pas réussi avec la fille, le fils avait la prétention de s'allier avec la petite-fille de Cobilă. Or, Grămadă n'était pas dupe. Il voyait bien où Ieremia voulait en venir. Pour rien au monde il n'aurait donné sa propre fille à ce fils de vipère. Hélas! le pauvre garçon était bien loin de ces calculs trop compliqués pour son esprit. En toute innocence, il avait donné son cœur. N'importe, le burgrave était persuadé d'en savoir plus long.

— Oui, au cloître, ma fille. Au cloître! Tu dis que tu aimes ce garçon? C'est ton affaire, mais quant à l'épouser! Si on n'écoutait que son cœur, on se marierait tous les jours, car il tourne comme une girouette.

La figure enfouie dans ses mains, la jeune fille sanglotait sans répondre. Il n'eût servi à rien de résister. Sa mère même, dont elle attendait une bonne parole, avait consenti à l'envoyer au monastère et à l'y laisser jusqu'à ce qu'elle devint raisonnable. Mais le cœur ne tourne pas comme une girouette, comme le pensait le burgrave, et nul être au monde ne lui était aussi cher que ce jeune homme de Horodnic, depuis qu'il l'avait regardée à l'église, lors des noces de la fille de Jura, le chancelier. Au cours du festin ils s'étaient parlé et s'étaient juré fidélité . . . C'est pourquoi elle garda le silence. Personne ne l'aurait comprise, sauf l'herbe des champs et les feuilles des vieux mûriers plantés par Etienne le Grand de part et d'autre du chemin, qui se dressaient comme des cierges nuptiaux; et l'herbe, et les feuilles en ce matin-là, au coin de leurs vertes paupières entr'ouvertes, portaient des larmes de perle fine.

Les essieux de la charrette grinçaient lamentablement, accordant leurs pleurs aux soupirs de la jeune fille. Et le long chemin se faisait sans cesse plus court et puis, d'entre les côteaux, s'éleva haute et sévère la pieuse fondation des frères Movilă, entourée de murs de pierre et de hautes tours de veille placées aux quatre angles de l'édifice, avec les bastions et les fenêtres à barreaux des cellules. Tout cela avait un air de forteresse, de prison. Le monastère avait été bâti récemment et les peintures n'en étaient pas achevées toutes, car le voïvode Ieremie Movilă avait dû fuir chez les Polonais en cet été où Michel de Craïova, son adversaire de Valachie, était entré victorieux avec une grande pompe dans la cité du trône, Jassy.

Arrivés devant le cloître, les valets tirèrent la cloche, et le portail s'ouvrit. Le burgrave confia sa fille à la mère Catherine, la Supérieure du couvent. Elle devait donner à Aspazia la robe de novice et lui réciter les prières d'absolution. Puis, si Aspazia ne changeait pas de sentiment, après six mois révolus elle devait passer, de novice, aux rangs des fiancées du Christ.

La mère Supérieure ordonna le canon d'Aspazia; jusqu'à la prise du voile, elle ne devait voir aucun visage masculin. Le boyard son père retourna à Suceava, cependant que les verrous retombaient sur la lourde porte du monastère, enfermant dans la sainte cage des âmes assoiffées de l'amour de Dieu, un cœur brûlant d'une flamme ardente, le cœur d'une Marie Madeleine, inassouvi d'amour, de l'amour des hommes . . .

Un jour s'écoula, puis deux, puis trois. Le pauvre Ieremia tomba malade. Il avait perdu l'appétit et le sommeil. Il languissait, silencieux, étendu sur son lit, et ne s'arrêtait pas de clignoter en direction du plafond. Toutefois, la troisième nuit, il fut pris, soudain, d'une mâle ardeur. Il se leva, décidé: son bras serait désormais le bouclier d'Aspazia, et son sabre le maître de leurs destins.

Dehors, il pleuvait à verse, et les éclairs sillonnaient la chambre. Au milieu de la pièce, debout, le visage glabre de Ieremia, que la fureur même ne parvenait pas à marquer, et dont les petits yeux n'arrêtaient pas de clignoter, ressemblait, sous l'éclairage de la lune, à la figure imberbe du martyr Pantelimon. Cependant, le plan de bravoure se dessinait en son esprit, pas à pas, dans tous ses détails, sous le clapotement de la pluie et les foudres de l'infini . . .

La même nuit, un cavalier entrait dans les rues de Suceava. Il avait galopé ventre à terre, sa cape flottant au vent de la tempête. Les étincelles jaillissaient sous les sabots du cheval et s'éteignaient sous les gouttes de pluie. Le cavalier s'arrêta devant la cour de Dimitrie Grămadă. Boyard cossu, celui-ci avait obtenu son office de fermier du voïvode Ieremia Movilă. A présent, depuis l'entrée du prince Michel en Moldavie, il avait perdu sa charge et attendait des jours meilleurs. Il vivait retiré en son palais de Suceava. Retiré, mais point inactif. Il conspirait avec le parti des Movilă pour ramener Ieremia sur le trône. Il recevait des nouvelles de Pologne, et pensait, tout comme les autres boyards, que les temps avaient mûri et que l'occasion allait naître. Michel était loin, il se battait en Transylvanie, par-delà les monts. Son trône de Jassy, il l'avait laissé aux mains de Sava, le connétable, avec une armée pour rire.

— Ohé! Qui va là? crièrent les valets.

— Dites à votre maître que c'est moi, Guragata!

On laissa le cavalier entrer. Puis, Grămadă le reçut dans sa chambre à coucher.

— Que votre Grâce me pardonne si j'ai troublé son sommeil. Il vient. Le Prince Ieremia arrive!

— Que Dieu le protège! conclut le boyard en faisant un grand signe de croix. Raconte vite!

— Le commandant en chef de Colomie, avec son armée de volontaires, a fait son entrée cette nuit par Vășcăuți. Demain il sera à Curmătura, où il fera sa jonction avec le prince Ieremia, venant par Sălășeni incognito et accompagné de son frère Simion et du chambellan Balica. La reconnaissance entre le prince et le Polonais aura lieu au défilé Curmătura où le voïvode descendra de cheval, devant la fontaine, et boira de l'eau. Alors, les mercenaires, sortant de la forêt, demanderont: « Où va Votre Seigneurie?»; sur quoi, le prince répondra: « Vers l'élue de mon cœur» . . . , c'est-à-dire en Moldavie. Et ils partiront vers Bălcăuți, afin de s'allier aux troupes du Polonais Zamoïski le hetman, qui descend par Coludrubca, pour venir au secours du prince.

— Que Dieu le protège! dit, une fois encore, Grămadă.

— Votre Noblesse et les boyards — dit en haletant Guragata — devez aller à leur rencontre après-demain, vers midi, et lui ouvrir les portes de Suceava. Tel est l'ordre de Sa Majesté Ieremia, notre maître. Et moi, je baise vos mains et m'en vais plus loin porter la nouvelle au Chancelier Năstase, et à l'Intendant général Vilea, et au drogman Ion.

Le cavalier, éperonnant son cheval, quitta la cour du boyard Grămadă et se perdit dans les ténèbres. La pluie avait cessé, un vent tiède soufflait, un vent léger de septembre. Puis, de la mêlée de nuages, une tâche effilochée se détacha, ourlée aux fils d'or de la lune. Enfin, au deuxième chant du coq, le disque de la nuit demeura entièrement visible. C'était signe de beau temps.

Dans sa chambre à coucher, sous la lumière argentée, le boyard Dimitrie Grămadă baisait l'icône de Messie, le patron et protecteur des frères Movilă.

Le jeune Ieremia Gavăt partait vers Suceviță le matin du jour suivant, avec ses amis Șandru et Vicol. Ils avaient fait serment d'agir. Et à proprement parler, ce n'était pas la mer à boire que d'arracher aux faibles mains des impuissantes nonnes une jeune damoiselle.

Le soleil, dansant de crête en crête, réchauffait le visage de la terre. Les menues gouttes scintillantes de pluie s'évanouissaient, fondues dans une vapeur transparente. L'horizon lointain invitait nos cavaliers sous le calme et clair azur, à travers les soyeuses vallées.

Les trois amis, munis de vivres et de bonnes armes, furent pris de soif en cours de route et ils firent halte devant une fontaine, au lieu dit Curmătura. Ieremia sauta à terre et, se penchant sous l'auge, se mit à boire.

Soudain, du bois sortit un gaillard de haute taille qui l'apostropha en patois moldave:

— Où allez-vous, Seigneur?

Ieremia clignota et répondit en soupirant:

— Vers l'élue de mon cœur!

A peine avait-il dit ces mots qu'il se trouva entouré de toute une armée: Polonais, Moldaves, Italiens, Français, Allemands, Hongrois, Tartares, tous, le bonnet à la main, et criant à tue-tête: Vive Ieremia! Vive Ieremia!

— Diable! pensait Ieremia. Que leur prend-il?

Leur capitaine, par l'entremise du drogman moldave, lui dit, dans une humble attitude de soumission, qu'il se mettait entièrement à son service, avec toute son armée, et qu'il attendait ses ordres pour lui apporter, sans marchander, toute l'aide qu'il demanderait.

« C'est Dieu qui me l'envoie», pensa Ieremia, écarquillant ses yeux qu'il avait du mal à retenir de clignoter. Il s'attendait à voir pousser, au dos de chaque guerrier, une bonne paire d'ailes, car ces hommes il les prenait, ni plus ni moins, pour des séraphins célestes porteurs de glaives.

— Nous te jurons fidélité! — s'écrièrent-ils, tous, chacun dans sa langue, mêlant le dialectes comme leurs ancêtres de la tour de Babel. Il semblait que tous les peuples de la terre se fussent pliés aux genoux de Ieremia Gavăt. Ils brandirent leurs sabres pour les croiser avec le sien.

Cela remplit Ieremia de courage. Se redressant fièrement sur sa selle, il leur cria:

— Suivez-moi!

Cette armée d'aventuriers prit la route dans un fracas guerrier, ricanant et hurlant au rythme de leur monture. Leur commandant marchait en tête, avec, à sa gauche, le commandant de Colomie, et de l'autre côté ses amis Şandru et Vicol.

Quand la simandre sonna les vêpres, ils se bousculaient tapageusement devant la porte du monastère. Les soldats affamés auraient aimé enfoncer les saintes portes, prendre le cloître d'assaut, le mettre à sac, piller les joyaux. Mais Ieremia avait d'autres desseins.

— Arrêtez! cria-t-il. Et laissez-moi faire!

Il tira la cloche. Pas de réponse. Il tira une seconde fois. Encore rien. Il sonna énergiquement, à rompre la corde. Et c'est alors seulement qu'un judas s'ouvrit dans le battant et laissa paraître le maigre visage d'une religieuse. Elle tremblait comme une feuille.

— Ma sœur, lui dit Ieremia, clignant des yeux, choisissez: ou bien vous me livrez la fille du burgrave Grămadă, ou bien alors votre cénobie sera réduite en cendres.

A la vue de cette masse de barbares, la terreur de la religieuse avait redoublé. D'autant plus que certains d'entre eux avaient déjà allumé des torches et cherchaient les endroits adéquats pour mettre le feu à la toiture. Elle s'en fut à toutes jambes prévenir la Supérieure.

— Ma mère, une bande de sauvages frappe à nos portes et réclame la sœur Aspazia. Ils semblent nourrir à son égard des pensées indignes car leur chef, en me regardant, m'a fait un clin d'œil.

Après réflexion, la mère Supérieure estima que plutôt que de sacrifier la maison du Seigneur, il valait peut-être mieux le priver d'une fiancée qui, de toute façon, s'était déclarée plutôt hostile à cette union mystique. Elle vint donc en personne à la porte, fit ouvrir, et poussa la jeune agnelle dans les bras de Ieremia Gavăt.

Est-il possible de décrire avec des mots la joie de ces deux cœurs à nouveau réunis? Les larmes d'Aspazia et le rire joyeux de Ieremia en dirent plus que je ne puis. Et Ieremia n'en resta pas là. Il pénétra dans la cour du monastère avec sa bande d'affamés, et demanda à la Supérieure de remplacer la robe monacale d'Aspazia par ses affaires personnelles, puis d'appeler sur l'heure le prêtre pour les marier.

Ce furent de vraies noces princières. Sur l'ordre du capitaine polonais, on abattit tous les moutons et les veaux de la cénobie, et un magnifique festin fut servi dans la grande salle de réception, afin que les saintes écritures s'accomplissent tout comme aux noces de Cana.

Au cours du repas, le capitaine leva, le premier, son verre, et dit au nouveau marié:

— D'ici nous nous acheminons vers la Cité du trône, afin de conquérir pour Ton Altesse le pays moldave. Qu'il te soit accordé de régner longtemps et dignement, dans la prospérité et la victoire, sur cette terre dont Dieu t'a fait le maître.

« C'est la volonté de Dieu », continuait à se dire Ieremia. Il se pinça sous la table pour s'assurer qu'il était bien éveillé et pinça la mariée pour s'en convaincre tout à fait. En son for intérieur, il bénissait sa mâle résolution de la nuit précédente.

Le festin suivit son cours de plus en plus débraillé. Şandru et Vicol, et le chef lui-même eurent du mal à freiner les excès. Une fois qu'ils avaient tâté du breuvage sacré, nulle puissance ne pouvait plus contenir les soldats. Les yeux brillants, ces maudits, se mirent à piller et saccager le cloître et à convoiter les corps immaculés des saintes femmes.

Le prince Ieremia arriva, en effet, lui aussi, à la Curmătura, avec le père Simion et le Chambellan Balica. Mais il avait beau boire, pas le moindre guerrier ne sortait des bois. Car, voyez-vous, les troupes de Colomie faisaient la noce au monastère. Pensant qu'il était trahi,

le prince, las d'attendre, se dirigea vers Bălcăuţi, au hasard de son inspiration, afin d'y trouver les traces du hetman Zamoïski.

Le lendemain du festin, les convives se hâtèrent de partir vers Suceava, avec le nouveau couple princier. Il faisait beau, le soleil brillait, parant de son éclat cette journée de victoire et d'avènement d'un nouveau règne. Vers midi, soulevant des nuages de poussière, ils atteignirent les portes de la cité. Les boyards, qui attendaient l'arrivée du prince errant, en voyant toute cette pompe, tirèrent leurs sabres et les brandirent en signe de bienvenue. Mais à mesure que la horde s'approchait, Grămadă le burgrave écarquillait plus fort les yeux. Il croyait rêver! A la tête des armées, se tenait ce nigaud, le fils de Zosima. Et derrière lui, en croupe, son Aspazia à lui! Il n'avait pas la berlue, pourtant! Finalement, il se frotta les yeux, éperonna sa monture et voulut frapper avec sa masse d'armes.

Alors, Ieremia Gavăt arrêta le convoi.

Les boyards de Suceava avaient ramassé une poignée de soldats pour saluer le nouveau prince. De sorte que, à présent, deux armées s'affrontaient.

— Amis! dit Ieremia aux convives de ses noces. Ces fichus boyards nous barrent la route. Le vieux que vous avez vu brandir son sabre veut ravir mon épouse. Aidez-moi à balayer cette racaille!

Les soldats n'attendaient que cela, friands de batailles après trois jours de trêve, trois jours ternes où ils n'avaient rencontré aucun obstacle. Ils se mirent donc à hurler comme des bêtes féroces en faisant tournoyer leurs sabres au-dessus de leur tête, et se ruèrent sur l'ennemi.

— Nous sommes trahis! — s'écria le burgrave. Ce n'est pas là le prince que nous attendions. Celui-là est contre nous. Défendez-vous, messieurs les boyards!

Et les sabres des deux armées se croisèrent, brillant sous les rayons du soleil, cliquetant avec un bruit assourdissant et faisant jaillir des étincelles, tandis que retentissaient les cris de guerre.

Le jeune Ieremia, ayant donné ses ordres aux troupes, conseilla à Aspazia de bien s'accrocher en l'entourant de ses bras, puis tirant les brides de sa monture, il resta en arrière.

La demoiselle pleurnichait et poussait des cris. Pour la première fois elle enviait la paix du cloître. Elle se dissimulait derrière le dos de Ieremia, évitant de regarder l'horrible spectacle, mais jetant malgré elle de temps à autre des regards furtifs par-dessus l'épaule de son époux, pour aussitôt baisser la tête. Les armes rompues et les casques brisés volaient au-dessus des têtes; les hennissements des chevaux, les rugissements des hommes, le bruit des sabots et des sabres s'entremêlaient assourdis par des nuages de poussière, à quelques pas de l'endroit où ils s'étaient rangés.

Cependant, du haut des plateaux, parurent les soldats de Zamoïski, amenant avec eux Ieremia Movilă. Il vit la résistance des boyards et fut fort marri de voir ses fidèles Grămadă. Velea et Ion, lui faire opposition. Il commanda l'attaque. Et lorsque ces soldats armés jusqu'aux dents se ruèrent contre les boyards, il se produisit une mêlée infernale que Dieu le père en personne n'aurait pu démêler.

Avant de réaliser que Sa Majesté s'était lancée dans la bataille, certains des boyards y laissèrent leur tête, d'autres furent blessés. Grămadă lui-même tomba sous les sabots des chevaux et reçut un coup de sabre au bras. Lorsque Aspazia vit son père choir, elle poussa un cri perçant, perdit connaissance et tomba aussi dans la poussière. Şandru et Vicol la relevèrent et la mirent dans les bras du nouveau marié. Voyant que l'affaire commençait à prendre une mauvaise tournure, ils conseillèrent aux deux époux de fuir, s'ils ne voulaient pas y laisser leur tête.

Ieremia ne comprenait rien, mais il était effrayé par la bataille; serrant contre lui sa jeune épouse, il suivit ses deux amis et ne s'arrêta plus qu'à Horodnic. Quant aux boyards de Suceava, ils eurent juste le temps de brandir leurs coiffes au bout de leurs masses d'armes en signe de soumission.

— Qu'on leur mette les chaînes, à ces traîtres — ordonna le prince.

— Pardonnez-nous, Seigneur, gémirent les boyards. C'est Votre Majesté que nous attendions lorsque cette horde de malfaiteurs s'est ruée sur nous et nous a frappés.

Mais le commandant de Colomie répliqua avec irritation:

— C'est vous qui les premiers avez tiré votre épée contre le Prince . . .

— Lequel? Où est-il? demandèrent les boyards.

Ils regardèrent autour d'eux et ne virent plus aucune trace du prince . . . .

Dimitrie Grămadă, le burgrave, devant tout ce sang versé, se sentait quelque peu coupable; c'est pourquoi il se garda bien de révéler à quiconque le nom de son indigne gendre Ieremia. Quant au grand hetman polonais, Zamoïski, après avoir entendu le récit du commandant polonais, il retira à celui-ci séance tenante et à jamais son sabre et son commandement. Et lui-même, en tête de son armée, procéda à l'installation de Ieremia Movilă sur le trône de Jassy.

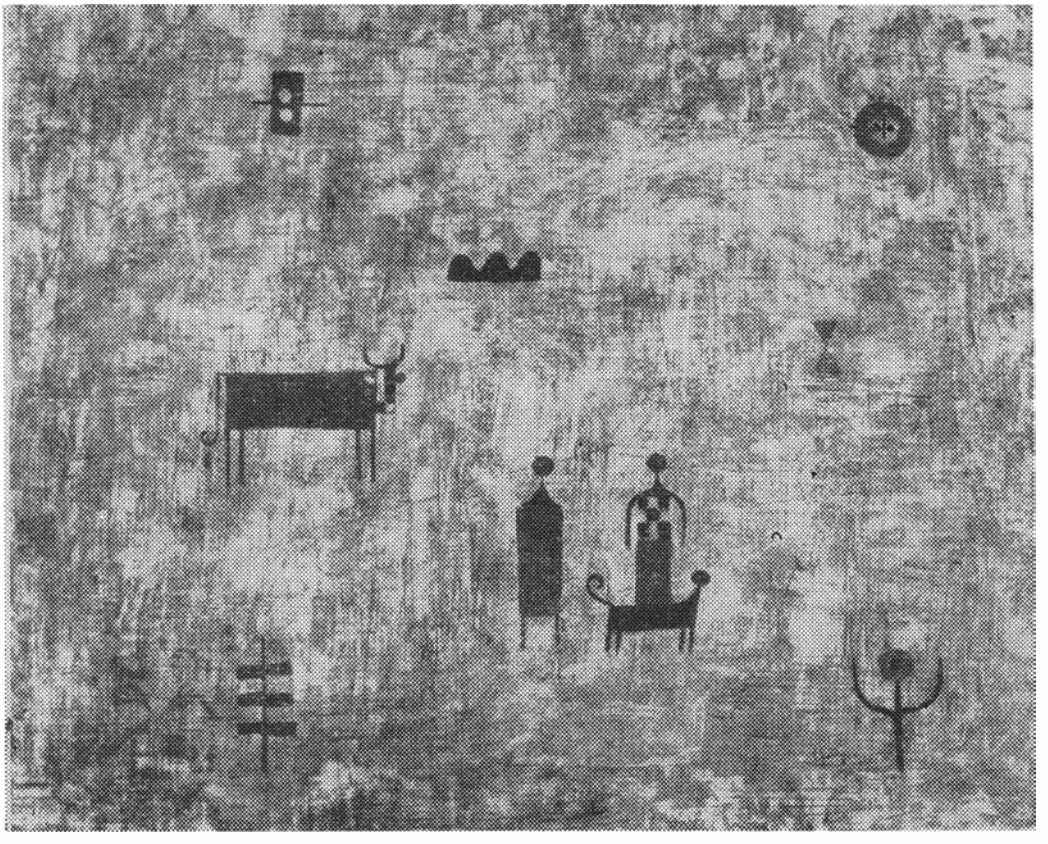
C'est ainsi que Ieremia Movilă monta une seconde fois sur le trône. Son homonyme et sa chère épouse Aspazia vécurent en toute tranquillité en la maison de Zosima Gavăt, le boyard fermier des impôts, et finirent par se réconcilier avec le méchant Dimitrie Gavăt. Ils héritèrent de l'un et de l'autre, ce qui leur permit de mener une vie paisible et ils eurent beaucoup d'enfants. Mais ils ne comprirent jamais pourquoi Messire le commandant de Colomie avait été pris tout à coup du désir, sans demander conseil à personne et de son propre chef, de les installer sur le trône de leur pays.

Sans pouvoir répondre à cette énigme, ils ne s'en firent pas moins un devoir, pendant leur vie entière, d'évoquer dans leurs prières le nom du commandant polonais dont ils n'oublièrent jamais la magnanimité.

La présente histoire n'est pas le moins du monde une histoire vraie. Mais quiconque veut y croire, est libre de le faire. Maint sot a fait fortune par la grâce du hasard. De même, maint croyant ne pouvant trouver le bonheur dans la paix du cloître, l'a trouvé dans l'amour des créatures terrestres.

En français par D. I. Suchianu

MIHAÏ RUSU: Paysage champêtre



MARIA—LUIZA CRISTESCU

La vaine verdure du printemps

Aussitôt arrivée à la gare, je cherchai des yeux un téléphone. Au début, je n'avais pas eu l'idée de lui passer un coup de fil, mais sans doute avais-je gardé en réserve cette dernière issue. Je ne pouvais me résoudre à partir sans avoir avec lui une explication, sans lui annoncer mon départ et entendre, éventuellement, ses supplications. (Il ne m'avait jamais implorée, mais j'espérais toujours qu'il le ferait.) D'habitude, le train qui me ramenait avait au moins une demi-heure de retard. Il venait de Berlin, via Budapest, et était plein de belles valises en cuir, avec des étiquettes d'hôtels collées partout. Aux fenêtres des wagons, on voyait paraître des têtes de femmes blondes. Moi, c'est toujours les blondes que je remarque.

Il aura du retard cette fois encore, j'en suis sûre.

La gare est bondée de soldats et de paysans, et aussi de femmes qui, à cette heure, lavent le carrelage de ciment des halls en tournoyant autour des passagers qui ne savent plus où se garer. Je me demande où je pourrais trouver un téléphone par ici, et je le devine tout de suite, bien que je n'aie jamais téléphoné de cette gare. Il y a, dans le pays, plusieurs gares modernes du même genre, qui se ressemblent jusque dans les moindres détails. Deux escaliers descendent du hall vers le quai, sous lesquels se trouvent deux appareils téléphoniques. Je vais m'en assurer. Je n'ai plus envie de téléphoner, mais l'effort de volonté que je m'impose me fait monter les larmes aux yeux. Autour de moi, les gens s'agitent et personne ne m'accorde la moindre attention. Tout à coup, le haut-parleur annonce le départ, dans cinq minutes, du train venant de Berlin... à destination de... etc. Jamais encore il n'était venu ni reparti à l'heure. La surprise me ranime soudain et je me mêle à l'agitation générale. Dans ma hâte, je heurte quelqu'un de mon sac à main et ne m'en excuse même pas. Je me précipite vers un guichet et parviens à avoir mon ticket à temps. Bientôt, je me retrouve sur le quai, puis sur le marchepied du wagon. Un homme me tend la main pour m'aider, puis le train se met en marche. Le bruit augmente en même temps que les dernières embrassades et les paroles échangées en hâte. Les femmes blondes parlent des langues étrangères. Une jeune fille se tait, les yeux rivés à ceux de l'homme qui est resté

sur le quai. J'aperçois ses beaux ongles rouges. Une vapeur dense passe devant les fenêtres de mon compartiment et recouvre l'image de la ville de montagne. C'est fini. Quelques secondes plus tard, la fenêtre est refermée avec bruit et tous les voyageurs s'asseyent à leurs places. En face de moi, un homme ouvre un livre. Cela me rappelle que je dois en faire autant. Je constate que le train va plus vite que d'habitude, pour n'avoir pas de retard. Son balancement m'assoupit. Je ne regarde pas le paysage. Les nombreux voyages que j'ai faits sur cette route l'ont banalisé. Chaque fois, à chaque fin de semaine, je dois supporter les exclamations des femmes qui admirent la nature: « Splendide, extraordinaire, grandiose », et apprendre que le sommet du Caraïman est encore ou n'est plus enneigé, ou que la croix qui le domine est cachée par le brouillard.

— A quelle page êtes-vous arrivée? dit une voix. Je lève les yeux et m'aperçois que l'homme assis en face de moi sourit, assez — je dirais même un peu trop — aimablement. C'est à moi qu'il a posé cette question. Prise à l'improviste, je lance un chiffre quelconque, à tout hasard.

— J'en suis exactement à la même page! dit-il sans manifester la moindre surprise. N'est-ce pas que c'est un livre admirable?

— Oui. Ensuite, je me dis qu'au fond je ne sais pas quel livre il est en train de lire. Je regarde les autres voyageurs; il y a avec nous une jeune femme de la campagne avec son mari, et un soldat qui dort.

— Ne voulez-vous pas que nous échangions nos places? me propose le mari de la jeune femme. Puis, il m'indique, d'un mouvement de la tête l'homme qui est devant moi. Près de la fenêtre, vous risquez d'être incommodée par un courant d'air, reprend-il et de nouveau il fait un signe vers l'homme assis en face de moi.

— Il n'y a pas de courant d'air, merci. C'est moi qui ai voulu avoir la place près de la fenêtre.

— C'est drôle, que nous soyons arrivés à la même page, n'est-ce pas? insiste mon vis-à-vis.

Je constate que les autres voyageurs le regardent d'un air curieux. Je pense qu'il est un peu gris.

— Vous savez, maintenant, lorsque je suis en chemin de fer, je ne demande plus aux gens ce qu'ils lisent. La qustion serait inutile. S-il y en a un qui tient un livre à la main, je sais d'avance que c'est le même que je lis aussi. Cela a commencé il y a très longtemps, et cela ne rate jamais. Je puis dire que c'est devenu une règle générale.

— C'est réconfortant, n'est-ce pas? lui dis-je.

— Mais oui, bien sûr, répond-il d'un air grave.

Je ne lui demande pourtant pas quel est le titre de son livre. Lui non plus ne me pose aucune question quant au mien. Une foule d'idées me passent par la tête. C'est toujours comme cela, en chemin de fer: le balancement et l'espace pas plus grand qu'une cage vous obligent à penser. C'est d'ailleurs très commode: j'ai été absente du bureau pendant quelques jours et je suis certaine que d'innombrables problèmes ont dû surgir entre temps. Quel que soit mon remplaçant, il n'a sûrement pas pu les résoudre tous. Brusquement, j'éprouve une satisfaction maligne. Moi-même je suis parfois en difficulté, je le reconnais, mais je m'aperçois que cela ne m'empêche pas d'être assez fière de moi. Je suis toujours fatiguée et j'attends le dimanche comme une délivrance; mais c'est quand même formidable de se dire que personne ne peut vous remplacer tout à fait. Je songe avec un certain plaisir qu'on me reprochera en termes administratifs mon absence injustifiée et ce coup de téléphone par lequel j'ai annoncé ma résolution, sans fournir de raisons valables. Je n'ai pas jugé bon de donner des explications, ni d'en préciser la durée, me contentant d'annoncer que je ferai connaître mon retour par un nouveau coup de fil. Sur quoi, j'ai raccroché. Il est vrai que de trop longues réflexions n'auraient rien résolu: je devais me décider aussitôt ou jamais.

Ce samedi, donc, j'étais arrivée comme d'habitude, me demandant à quel endroit de la gare il allait m'attendre. Jamais je ne le retrouvais au même point. Je devais le chercher des yeux jusqu'au moment où j'apercevais ses cheveux ébouriffés ou ses lunettes, et n'étant pas accoutumée à la lumière crue du néon qui éclaire l'intérieur de la gare, je passais la plupart du temps près de lui sans le remarquer. Il s'en amusait, croyant que je le faisais exprès, mais effective-

ment je ne le voyais pas. Jamais je ne le voyais. Dans une autre gare, j'avais acheté à une paysanne toute chargée de fleurs un bouquet bleu, entouré de feuilles de noyer. Il était grand et violemment coloré. Lui s'en était étonné et, un peu mufle, l'avait montré du doigt d'un air moqueur:

— Qu'est-ce que c'est, ce chou que tu tiens à la main?

— Ce sont des fleurs! Les fleurs que tu aurais dû m'offrir.

— Ce n'est pas mon genre, tu sais...

Effectivement il n'usait ni de fleurs ni de diminutifs. C'était un homme essentiellement sérieux, et qui tenait à le paraître plus encore, pour imposer le respect aux gens avec lesquels il travaillait. Il estimait, du moins, que c'était nécessaire.

— Mais tu n'as pas trente ans!

— A la maison peut-être. Le reste du temps, je ne dois pas avoir d'âge, et convaincre les autres que je suis ce que tu me reproches: un homme sérieux. Il feignait d'être de bonne foi et voulait me faire sentir qu'il jouait la comédie. Mais moi je savais d'avance que ce qu'il disait, même sur ce ton, était une vérité à lui. J'étais contente qu'il ne m'offrît pas de fleurs, et la ténacité qu'il mettait à conserver ce privilège m'amusait. J'aimais aussi cette gravité exagérée, ainsi que le fait qu'il se prenait au sérieux et usait avec ostentation d'un langage de fonctionnaire. Je me disais que je l'aimais. Mais c'est tout ce que je savais de lui. Rien de plus. Le reste, je le comblais par des suppositions, des hypothèses. Le reste, c'étaient les six jours ouvrables durant lesquels nous ne nous voyions jamais ou presque. Depuis des mois, nous passions ensemble tous les jours fériés. Mais rien que les jours fériés. Nous ne nous étions rencontrés en semaine qu'une seule fois, par hasard, à l'occasion d'un déplacement qu'il avait fait dans l'intérêt de son service. Je me souviens parfaitement l'avoir trouvé avec une barbe de deux jours et les traits tirés. Il avait pris part à une séance prolongée et m'a raconté par la suite, exaspéré, combien de bêtises on avait pu y débiter. Le soir, je l'ai accompagné à la gare, et nous n'avons pour ainsi dire pas échangé deux mots tout au long du chemin. Il ne m'avait pas plu, ce jour-là, et j'avais attendu le dimanche avec impatience pour pouvoir effacer ce souvenir, et le retrouver tel que j'ai l'habitude de le voir, joyeux, racontant toutes sortes de choses au sujet des gens de l'usine. Je m'étais figuré que la vérité des jours de fête était la vérité de tous les jours. Le dimanche suivant, nous n'avons presque rien trouvé à nous dire. Il répétait sans cesse qu'il était fatigué, même après avoir dormi. Le samedi, quand il venait m'accueillir à la gare, dans sa ville, il trouvait des quantités de choses à me dire. D'abord il se moquait de mes robes, me demandait si je n'avais pas l'intention de m'en faire faire encore une, et moi je lui expliquais en détail, pour l'exaspérer, la couleur et le modèle de ma prochaine toilette. C'était un jeu rituel. J'étais censée m'intéresser à des bagatelles pour qu'il ait l'occasion de me gronder.

— Vraiment, des petits carreaux rouges et blancs?! s'écriait-il, l'air étonné, mais quand même de bonne humeur. Raconte toujours! Tu peux bien m'en parler pendant une heure sans parvenir à m'exaspérer. Alors, vas-y!

— Dans ce cas, ça n'en vaut pas la peine. Je préfère écouter: tu brûles d'impatience de me raconter ce qui est arrivé à l'usine, un tas d'histoires à propos du directeur, de l'approvisionnement...

— Tu es une jeune personne extrêmement sage, qui sait poser les questions qu'il faut et écouter quand il le faut.

— Toi, par contre, tu es cynique! Si tu éprouves le besoin de t'entendre raconter de combien de fonctionnaires aux vues étroites tu as pu triompher grâce à ta logique, je te conseillerais plutôt d'imprimer tes histoires sur bandes magnétiques. Tu pourrais t'écouter quand cela te chanterait. Tous les jours fériés, par exemple. Parce que moi, je dois te dire que cela m'ennuie.

— Ce qui est regrettable, poursuivit-il, toujours par manière de plaisanterie, c'est que j'éprouve le besoin de t'ennuyer de cette façon ou d'une autre non seulement les dimanches et jours de fête, mais aussi tout au long de la semaine. Vas-tu finalement te décider? Es-tu d'accord, oui ou non?

Il avait eu tort de garder le ton de la plaisanterie. Depuis les quelques mois que nous passions ensemble les jours de fête et les fins de semaine, je l'avais laissé parler, ou bien j'avais

dirigé à bon escient la conversation de façon à l'entendre lancer, sans me regarder: « Veux-tu m'épouser? » Je n'avais jamais accepté ni refusé formellement, parce que la question ne m'avait pas suffisamment préoccupée, je suppose, mais j'aimais le lui entendre dire. Peut-être même lui avais-je laissé croire qu'il était bien entendu qu'on se marierait. Ce n'était pas très joli de ma part, puisque je n'en étais pas du tout convaincue. Mais j'aimais l'air grave qu'il prenait dans ces moments-là, son expression craintive, et les efforts qu'il faisait pour se résoudre à aborder ce sujet. Voilà pourquoi son ton léger était une erreur.

— C'est horrible d'entendre tout le temps de telles histoires, rien que pour flatter l'orgueil de quelqu'un! Je me demande qui pourrait les supporter toute la journée? Vraiment, je serais curieuse de le savoir!

Il a esquissé un demi-sourire, mais, par pure méchanceté, j'ai gardé mon sérieux. Il aurait voulu faire un geste, se convaincre que je plaisantais; moi, je suis restée impassible. J'ai compris que toute la conversation avait pris un tour sérieux. Il l'a compris aussi.

— Il faudrait que nous cessions de jouer un jeu, a-t-il dit, tandis que nous mangions. Je levai mon verre, m'efforçant de paraître surprise.

— Si tu veux t'amuser, amusons-nous plutôt ensemble. D'accord? a-t-il poursuivi. Jouons tous les deux un jeu en commun, et non pas l'un contre l'autre, tu comprends? Dis-moi si tu veux comprendre, enfin.

L'homme assis en face de moi avait commencé à me parler depuis un certain temps déjà. Quand il m'avait demandé s'il me dérangeait, j'avais répondu non. Les autres personnes qui se trouvaient dans le compartiment lui jetaient des regards étonnés. Le mari de la paysanne me dit une fois encore que je risquais un courant d'air en restant près de la fenêtre. Il voulait me délivrer de la conversation de l'homme assis devant moi et qu'il soupçonnait d'être un peu ivre. C'est alors seulement que je m'en suis rendu compte. C'est presque avec la joie du sacrifice, que je me décidai à supporter sa conversation et à m'y intéresser.

— Personne ne lisait jamais un livre différent du vôtre?—lui ai-je demandé. Je veux dire: personne ne vous a déçu en lisant un autre livre?

L'homme fit entendre un petit rire amusé. Il me considérait avec une certaine condescendance. Il était jeune, encore jeune, et portait une alliance.

— Vous ne m'avez pas écouté attentivement! dit-il. Il fit une courte pause et poursuivit d'une voix différente, sans me regarder: Qu'importe si la chose est vraie, qu'importe le nom de l'homme? C'est l'histoire seule qui compte. Et ce qui compte aussi, c'est que je veux la raconter à présent. Mais c'est d'une autre histoire qu'il s'agit. Je ne parlais plus du livre. Il me sourit avec indulgence, comme pour me pardonner d'avoir manqué d'attention. Puis il continua: L'homme dont je vous parle avait pris sa décision en l'espace de trois semaines. (Il parlait sans se soucier de savoir si je l'écoutais ou non.) Jusqu'à l'époque dont je vous parle, il avait soigneusement évité toutes les jeunes filles qui lui paraissaient désireuses de se marier. Il avait pour cela une tactique parfaitement mise au point. Dès le début, il leur parlait, non sans poésie, des joies de la jeunesse, de l'amour. Pour ce qui est du mariage, ajoutait-il, il ne faut y penser que plus tard, parce que les enfants et le mariage sont des institutions à l'égard desquelles on contracte des obligations, et qui ne vous donnent rien en échange, etc. (Mon vis-à-vis poursuivait son récit en faisant, des deux mains, des gestes arrondis. Il avait arboré un sourire détaché et quelque peu ironique, aussi bien à l'égard de ce qu'il racontait qu'à mon adresse, et peut-être aussi en général.) Mais voilà qu'un jour l'idée et le désir de se marier lui sont venus, et c'est alors qu'il fit sa connaissance. Il décida immédiatement que ce serait celle-là qu'il épouserait. C'est inexplicable, parce que si quelqu'un s'était trouvé pour lui demander s'il était amoureux, il n'aurait sans doute pas su répondre, ou peut-être se serait-il éveillé de cette sorte d'ivresse dans laquelle l'avait plongé sa résolution. Je crois, poursuivit l'homme en insistant sur chaque mot — et cette fois il s'adressait à tout le compartiment — que les décisions que nous prenons nous procurent un plaisir enivrant. Oui, nous sommes si fiers et si enchantés d'avoir pris une résolution, quel que soit son objet, que nous ne raisonnons plus et que nous cessons de nous demander si nous avons raison ou tort.

Le train allait très vite et notre compartiment exhalait une odeur de peinture fraîche. Il sortait de l'usine et la chaleur torride de ce jour-là avait surchauffé les banquettes. Le beau visage

de l'homme aux yeux bleus, fatigués, aux paupières gonflées était rougi par la chaleur. A la gare, je m'étais réjouie d'avoir résisté à la tentation de lui téléphoner, mais à présent je regrettais de ne l'avoir pas fait. Je n'aurais pas dû fuir, ou du moins aurais-je dû lui dire, lui expliquer mes raisons. Sans lui permettre d'ouvrir une discussion, parce qu'il aurait imposé son point de vue. Et puis j'aurais eu l'impression qu'il était triste et qu'il souffrait, et j'aurais renoncé à ma décision. C'est lamentable d'être si sentimentale, mais il n'y a rien à faire. Je l'ai souvent vérifié. Il a les traits accusés et de grands yeux, qui paraissent plus grands encore quand on les voit à travers les lunettes. Il fronce un peu les sourcils à cause de sa myopie, et son visage est toujours empreint d'un air grave. Le dimanche, nous nous promenions longuement à travers tous les parcs et dans les sentiers de la forêt qui entoure la ville. Nous allions généralement vers la montagne à grandes enjambées, tout en devisant, les yeux fixés sur le sommet. L'un de nous, lui ou moi, racontait une histoire. Jamais une discussion, entre nous: toujours des récits. La montée était un fait grave, et nos histoires n'étaient jamais gaies. Pourtant, au retour, nous descendions vivement en prenant des raccourcis, en coupant à travers les bois, et, parfois, nous cessions de courir pour nous appuyer quelques instants contre le tronc d'un arbre. Il aimait évoquer pour moi son enfance. Ce fut notre premier sujet de conversation. Quant à moi, je ne me souvenais plus de mon enfance, dont je ne retenais que les bêtises que j'avais faites.

Lui me parlait de sa mère, et j'étais surprise par le ton exalté qu'il prenait — et qui me faisait rougir, je crois — pour me décrire la vie de cette femme qui s'était consacrée et même sacrifiée à ses enfants.

— Mon père l'a quittée, laissant à sa charge quatre enfants, et il est allé dépenser son argent avec les putains, disait-il méchamment; ces souvenirs le troublaient et j'évitais de lui poser des questions. J'ai été stupéfaite par une réaction aussi violente et non dissimulée. Ce drame banal l'obsédait encore et le faisait souffrir après tant de temps! Nous gravissions lentement un large sentier recouvert par l'herbe et bordé de fleurs jaunes. Il baissait la tête. Je savais que nous pensions tous deux aux mêmes choses, et, au bout d'un certain temps, j'ai ajouté, pour dire quelque chose:

— C'est bien triste, je sais, mais...

— Non, ce n'est pas triste, c'est odieux! a-t-il répondu d'une voix brève et rude. Cela avait l'air d'un reproche qu'il m'adressait pour mon impuissance à le comprendre, d'une invective. S'étant ressaisi, il avait poursuivi d'une voix lente et calme.

— Quand ils se sont séparés, Nelu et moi avons été confiés à notre père. Mais nous nous sommes sauvés dès le lendemain. Nous avons brisé toutes les vitres à coups de pierre. La cour entière était pleine de débris de verre.

De nouveau, je pris peur: je craignais de devoir commencer à le trouver ridicule. Il m'était sans doute resté des mauvais spectacles, de leur pathétisme artificiel et sonnant faux, une répulsion à l'égard des sentiments qui excèdent un débit calme, normal. Par exemple, je n'aurais pu imaginer un amoureux disant « je t'adore » autrement que pour parodier et ironiser ses sentiments. Je ne pense pas que ces sentiments auraient été dépourvus de gravité, ni que la déclaration eût perdu de sa beauté, à être sous-entendus. Exprimé par des mots, un sentiment puissant ne doit plus, à mon avis, être accompagné et accentué par des inflexions de voix ou par une mimique spéciale. La simplicité lui est nécessaire pour être vrai et convaincant. Sous toute autre forme, on a tendance à ne plus y ajouter foi parce qu'il sonne à nos oreilles comme les scènes mal jouées dans les mauvais théâtres. J'éprouvais cette fois, en sa présence, la même sensation de gêne, sans pourtant le trouver ridicule, au contraire, je me surprenais à penser que d'une certaine manière cette possibilité d'exprimer un sentiment que j'avais répudiée jusqu'alors, pouvait être valable.

— As-tu revu ton père, depuis?

— Il y a deux ans. Jusqu'alors, jamais. Cela m'a fait mal. Il était dans la misère. Il pleurait presque. Sa femme l'avait mis à la porte. Je pense que l'alcool et peut-être l'âge l'avaient fait retomber en enfance. Il m'a avoué que ce jour-là il n'avait rien mangé et qu'il n'avait pas un sou. Il m'a demandé de l'argent. J'ai refusé de lui en donner.

Nous étions arrivés au sommet sans avoir dit un mot de plus. Au retour, nous avons ri en butant contre toutes les souches et en enfonçant les talons de nos chaussures dans le sol humide.

J'avais encore présents à l'esprit les mots qu'il avait prononcés, et j'aurais voulu savoir qu'il avait exagéré, qu'il avait menti, parce que j'étais navrée de voir une aussi forte haine, une rancune si tenace. Je ne pouvais imaginer cette scène où un père, vieux et malade, sollicite l'aide de son fils qui refuse parce qu'il le déteste. Une autre fois, à table, comme nous étions gais et parlions de choses insignifiantes, nous sentant joyeux sans raison, j'en ai profité pour revenir sur cette question:

— C'est vrai, tu ne lui as rien donné?

Son visage se modifia, comme l'autre fois il retira ses lunettes pour les essuyer, et me répondit d'une voix rude:

— Qu'est-ce que tu aurais fait, toi, à ma place?

Il avait prononcé ces paroles au hasard, pour cacher son énervement, son irritation.

— Oh, il ne faut pas me demander ce que j'aurais fait à ta place, cela n'a aucun sens, ai-je répondu, hésitant à dire la vérité. Avec une soudaine dureté dans la voix, mais sans effort, comme si, depuis longtemps déjà, nous n'avions parlé que de cela au lieu d'avoir mangé des beignets de fromage à la crème, il a lancé:

— Depuis qu'il l'a quittée, il y a vingt ans, elle n'a pas connu d'autre homme. Comprends-tu ce que cela veut dire? Elle s'est sacrifiée pendant vingt ans pour nous élever. Il s'est penché par-dessus la table, a voulu ajouter quelque chose, mais y a finalement renoncé, comme s'il n'en avait pas eu le courage. J'avais l'impression d'être placée par lui sur une balance que je ne pouvais en aucun cas équilibrer, et qu'il considérait avec mépris le plateau trop léger, comprenant bien que je ne pourrais jamais faire le poids. Après quoi, nous avons recommencé à manger et avons terminé nos beignets au fromage.

La chaleur qui règne dans notre compartiment me pousse au sommeil. Impossible de suivre mes pensées, ni d'écouter l'homme assis en face de moi. Il me lance des regards malins et indulgents comme tout à l'heure et j'appréhende le moment où il me posera une nouvelle question, qui lui permettra de se convaincre que de nouveau je n'ai pas été attentive à ses paroles. Je regarde tantôt ses lèvres, pendant qu'il parle, tantôt ses yeux, et je m'efforce de me concentrer, mais je n'y parviens pas. J'observe chaque pli et chaque mouvement de son visage. Quand il rit très fort, il découvre toutes ses dents. Jusqu'à présent, je n'ai rien entendu. Quand le train s'est arrêté, les paroles ont commencé à sonner clair et net. Il a une voix très basse, ce qui la fait paraître presque triste.

— Je pense que c'est l'instinct paternel qui a agi, ou un autre sentiment peut-être, est-ce que je sais? Toujours est-il qu'il est allé à la maternité et a ramené sa femme et son enfant à la maison. Le petit était très beau et il poussait de drôles de cris, en fermant les yeux ou en fronçant le front, les pieds en l'air et les poings serrés, tout nu sur un amas de langes bleus. Les premiers jours, il n'a presque rien dit à sa femme et ils ont fait chambre à part. Par la suite, il a oublié qu'elle n'avait voulu un enfant que pour l'empêcher, lui, de divorcer; il a oublié qu'elle avait adressé une plainte à l'entreprise où il travaillait, parce qu'il avait voulu la quitter trois mois seulement après le mariage. Qu'eût-il pu faire d'autre? Se tourmenter à force d'y réfléchir? Maintenant qu'il avait un enfant, tout était dit, il n'y avait qu'à se résigner. Ils restèrent donc ensemble. L'homme travaillait beaucoup, il avait de graves responsabilités à son service et, chez lui, il y avait l'enfant. Il ne disposait plus guère de temps pour réfléchir, pour se poser des questions ou ruminer des rancœurs. Elle vaquait à son ménage et le tracassait chaque fois qu'elle en avait l'occasion, mais cela arrivait assez rarement. Les choses allaient leur train. Il n'adressait presque pas la parole à sa femme, et quand il le faisait, c'était seulement pour des affaires d'argent, de nourriture, pour décider ce qu'il fallait encore acheter. Telle était la situation et, au bout du compte, c'était supportable.

Le train s'est remis si lentement en marche que, si le paysage n'avait pas changé sans cesse, je ne me serais même pas douté qu'il roulait. Jamais je n'ai aimé les trains sans odeur de fumée et de suie; on s'y sent comme dans les fauteuils commodes d'une salle d'attente, il y manque le bercement, les coups de sifflets stridents et les bouquets d'étincelles. D'une manière générale, je n'aime pas les choses qui ne ressemblent pas à ce qu'elles sont. J'ai de nouveau fixé mes regards sur les yeux bleus de l'homme, pour entendre la suite de l'histoire. C'est sûrement sa propre

vie qu'il me raconte. Les hommes un peu ivres ne savent pas dissimuler, ils vous affirment trop souvent qu'il ne s'agit pas d'eux, mais d'un de leurs amis.

Dimanche dernier, ce fut une journée de rêve. Il avait commencé à pleuvoir, dans le courant de la matinée, et la pluie a duré jusqu'au soir. L'eau s'écoulait lentement et paisiblement des gouttières. Les rues étaient vides et pavoisées de drapeaux mouillés, de banderolles rouges portant des mots d'ordre, abritées sous les auvents. Avant notre arrivée, il y avait eu une manifestation.

Je me rends compte que mes pensées s'attardent encore à évoquer ces moments, et qu'il m'est impossible de revenir à l'instant présent. Maintenant, je devrais écouter, mais je hoche la tête en signe d'approbation, les yeux rivés sur ceux de l'homme, en sorte qu'il se rend évidemment compte que je n'entends rien. Par contre, les autres voyageurs du compartiment l'écoutent. Ils sont tranquilles, à présent; même le mari de la jeune femme qui a un enfant dans les bras ne croit plus qu'il soit ivre. Il écoute, lui aussi, attentivement. Tous sont intéressés par le récit, ou en profitent pour faire passer le temps. L'espace d'un instant, je tourne encore les yeux vers mes compagnons de route. Le jeune homme berce doucement l'enfant qu'il tient sur ses genoux, pour l'empêcher de pleurer; le soldat écoute, la tête à demi recouverte par la capote suspendue à un crochet, au-dessus de sa tête; le femme qui est à côté de moi...

— Vous ne m'écoutez pas?... Peut-être voulez-vous que je me taise, que je cesse de raconter mes histoires? Dites-le.

— Non, ne vous arrêtez pas... j'écoute. Je suis très attentive. Je regarde fixement les yeux bleus de cet homme, et j'écoute. C'est une sensation semblable à celle que j'éprouve quand j'ai de la fièvre. J'essaie de lire, mais dès les premiers mots mes pensées poursuivent le récit à leur guise; je suis dans un tel état de torpeur, que je ne puis savoir au juste si je dors ou non.

Il pleuvait tout doucement, et nous nous promenions. J'étais chaussée de souliers de tennis et je portais par dessus mon manteau, serrée par une ceinture une pèlerine noire, imperméable, qui lui avait appartenu, le capuchon enfoncé jusqu'aux sourcils. Nous nous promenions en nous tenant par la main, et partout nous rencontrions des devantures de fleuristes. C'est fou ce qu'il y avait de fleuristes sur notre chemin. Tout le monde le connaissait et le saluait; je l'ai prié de ne plus répondre, parce que je m'en chargeais. Ainsi, chaque fois que quelqu'un s'inclinait ou nous donnait un coup de chapeau, je répondais très vite: « Bonjour, bonjour! ». C'est alors que, devant la devanture d'un fleuriste, ce dimanche-là, il m'a dit d'un seul trait, sous l'empire d'une forte émotion:

— Ne t'en va pas. Je ne te laisse plus partir, à présent. Je n'en veux plus, de ces excursions que nous faisons seulement les jours de fête. Allons, reste.

J'ai souri et lui ai serré le bras sans répondre.

— Promets-moi de ne pas repartir! Je ne puis plus vivre sans toi. Comprends-moi! Allons, réponds!

Il s'est arrêté à la devanture vivement éclairée d'une boutique de fleurs. Il m'a placée le dos à la vitre et m'a regardée intensément. Il avait de grands et beaux yeux, derrière les lentilles de ses lunettes, et ne fronçait pas du tout les sourcils, cette fois. Il attendait, le visage clair et décidé, et j'étais bien obligée de lui répondre. Il ne se contenterait plus d'un simple sourire, il lui fallait une réponse claire.

— Ne pars pas, je t'en prie, ne pars plus!

Et je suis restée.

Le train approche de notre ville et je me sens heureuse. A cause de tous ces bruits, amplifiés par le rabattant du compartiment, j'entends ce que raconte l'homme, en face de moi. C'est sans doute pour oublier qu'il a bu, à moins que ce soit au contraire pour se souvenir. Mais il a pourtant assez de décence encore pour déclarer qu'il ne s'agit pas de lui, dans cette histoire, mais d'un de ses amis.

Le drame s'est déclenché lorsqu'il s'est mis à aimer la blonde. Il la connaissait depuis longtemps, ils travaillaient ensemble tous les jours, et voilà qu'il est tombé amoureux d'elle tout à coup, brusquement. C'est arrivé au moment où elle a été transférée dans un autre laboratoire. C'est elle qui l'avait demandé. L'homme a pris peur; il a eu l'impression que c'était l'histoire de son premier mariage qui se répétait. Je me dis qu'il a peut-être eu honte de cette passion subite

après avoir passé tant de temps auprès d'elle, dans le même laboratoire. Toujours est-il qu'il en était follement épris. Il a quitté sa femme, son enfant, il a emporté une valise et s'est installé chez la blonde. Il la comparait à une voiture de chemin de fer en marche. « C'est la dernière, disait-il, il ne faut absolument pas que je la manque... »

Mais le lundi matin je me suis réveillée très tôt. J'étais fatiguée et ne trouvais rien à dire. Le lit m'était étranger, je ne me sentais pas chez moi. Il fallait pourtant faire quelque chose; alors j'ai voulu me montrer bonne ménagère, j'ai préparé le thé, j'ai dressé la table. Je m'y suis assez mal prise, parce que je n'étais pas à la maison. Il a eu à peine le temps de se faire la barbe avant de courir à l'usine. Nous n'avons pas même échangé quelques mots. Il était plus sombre que d'habitude, il pensait à ce qu'il aurait à faire à l'usine, à ses occupations, au directeur, à l'approvisionnement. Du moins, je le suppose.

C'était lundi.

En partant, il m'a embrassée et a voulu me dire quelque chose, mais il n'a pas trouvé les phrases qu'il cherchait, en sorte qu'il s'est contenté de murmurer:

— Tu seras sage! Je ferai mon possible pour rentrer à trois heures. Je ferai mon possible! Passe-moi un coup de téléphone plus tard, parce que je dois prendre part à une réunion. Nous étions face à face, sur le seuil; il a légèrement haussé les épaules et m'a caressé la joue du doigt. Pendant quelques instants, dans une chambre qui n'était pas la mienne, je ne sus que faire. Je m'assis au bord du lit, regardant autour de moi: la table, la bibliothèque, un grand miroir. Je tendis la main et ouvris la radio. Il me fallait une présence, une voix. Pendant quelques secondes, j'entendis le finale d'un morceau pour fanfare; l'émission suivante, je l'écoutai jusqu'au bout, attentivement. Elle était destinée aux paysans et je n'en avais jamais entendu de pareille. Je ne pensais même pas qu'il pût exister une émission de ce genre. Elle différait foncièrement des émissions de l'après-midi et du soir, que j'écoutais en général. Le ton changeait totalement. Alors il me sembla ridicule et anormal soudain de me trouver là. Je refermai la radio. Chez moi, je ne l'ouvrais jamais à cette heure-là.

Je me suis dit qu'il me fallait une occupation et j'ai essayé de balayer la chambre, de desservir, de ranger les livres. J'y ai renoncé. A quoi bon? Alors j'ai attendu que le temps passe et qu'il soit dix heures et demie, pour lui donner un coup de téléphone. En composant le numéro, je me sentais presque émue. Le téléphone sonnait et je ne savais pas quels seraient les premiers mots que j'allais lui dire. Ma gorge était serrée et j'essayais d'éclaircir ma voix. C'est une secrétaire qui a répondu; je connais la voix des secrétaires au téléphone; elle m'a dit de revenir parce que le camarade participait à une séance et qu'on ne pouvait l'en faire sortir.

— Qui le demande?

J'ai hésité quelques instants, ne sachant que lui dire, et j'ai senti un changement d'attitude, parce que la voix de la secrétaire avait changé de ton.

— Si vous avez besoin de lui parler, essayez de l'appeler plus tard.

Je suis rentrée dans la chambre, fatiguée et déroutée. Si souvent, le dimanche soir, je m'étais dit qu'il serait bon de passer au moins un jour encore ici, de ne pas repartir. Et pourtant j'avais eu chaque fois la force de m'en aller. Tous les dimanches soir, je rentrais chez moi.

Je soulève ma tête qui reposait sur le rabattant du compartiment.

— Ce n'est rien, me dit l'homme aux yeux bleus, nous ne sommes pas encore arrivés, vous n'avez rien à craindre. C'est le conducteur qui vous a réveillée, n'est-ce pas, en annoçant le nom de la prochaine station?

— J'ai écouté avec attention, je vous assure, me suis-je excusée d'un air effrayé. L'homme a esquissé un sourire imperceptible; cette fois, il ne semblait pas se réjouir de m'avoir prise sur le fait, il paraissait au contraire attendri. Il s'est installé sur la banquette de façon à pouvoir embrasser du regard tous les voyageurs de notre compartiment. Maintenant, il parle presque à voix basse.

Sa femme a aussitôt commencé à courir les bureaux pour se plaindre de lui. Elle s'est rendue à la direction du personnel, au comité du parti et a tout raconté. Elle traînait l'enfant avec elle. La blonde, on l'a permutée dans un autre laboratoire. Lui, il me disait rien à personne. Sa femme n'osait quand même pas prétendre qu'il était grossier avec elle ou qu'il lui faisait des misères.

Elle avait au moins cette décence. Parfois elle pleurait et lui demandait pardon. L'idiote se rendait compte de ce qu'elle avait fait et en avait honte.

— Il était donc revenu à la maison? demande tout à coup la femme qui tenait son enfant dans les bras. L'homme ne paraît pas surpris. Il sait bien que tout le monde écoute attentivement son récit.

— Finalement, il était revenu à la maison. Toute cette histoire l'exaspérait, il en avait assez de tout, et même de la blonde. Parce que le monde avait brodé autour d'eux des histoires ridicules qui n'avaient rien à voir avec la réalité. Et puis le petit était si beau et il le regardait comme tous les petits enfants regardent leur père, quand ils le voient rarement. Il aimait son enfant et faisait toutes sortes de plans à son sujet. Voilà pourquoi il était revenu à la maison. Puisque la blonde ne travaillait plus au même laboratoire, à quoi bon aller la voir? Il a fui l'aventure tout simplement. Il n'avait pas cessé de l'aimer, et s'il l'avait revue, il se serait senti bien plus malheureux. Feignant de l'avoir oubliée, il s'évitait une souffrance insupportable, sans imaginer qu'elle pouvait avoir de la peine à la suite de son abandon et l'en mépriser. Qu'eût-il pu faire d'autre? Le mieux pour lui était de travailler d'arrache-pied, sans répit et surtout de ne jamais revoir la blonde. Il avait son enfant — le reste ne comptait pas. Il travaillait comme un forcené.

— Et maintenant? ai-je demandé sans m'en rendre compte. L'homme s'est tourné vers moi, se penchant sur le rabattant qui nous séparait.

— Maintenant... ça va. Oui... ça va, dit-il en accentuant les mots et en les ponctuant d'un geste de la tête, pour indiquer qu'il avait dit ce qu'il avait à dire.

J'étais à un coin de rue, le récepteur encore à la main. J'étais descendue spécialement pour voir ce qui se passait dans la rue, dans la ville. Avant de téléphoner, je n'avais rien remarqué, parce que je pensais à autre chose, mais ensuite j'ai vu les rues vides, absolument vides. Tout au plus y avait-il ça et là une vieille femme qui sortait d'un magasin avec son cabas plein, et aussi quelques petits enfants accompagnés par leur grand-mère. Si peu de monde que, malgré le soleil et la lumière, je me suis sentie dépaysée et inutile. Les gens étaient tous à leur travail. Moi seule, je me trouvais dans la rue comme une touriste ennuyée. Je me suis arrêtée un instant pour concentrer mes pensées et voir ce qu'il me restait à faire. J'étais devant la devanture d'une boutique de fleurs. « Le diable emporte tous les fleuristes de cette ville! » Partout, rien que des fleuristes, comme si les gens d'ici ne se souciaient que de mariages et d'enterrements. Qu'aurais-je pu faire là-haut, dans la chambre? Lire un livre? J'aurais eu l'impression de perdre mon temps. A quoi bon? Peut-être devrais-je balayer ou faire un travail quelconque? Inutile, puisque ce n'est pas ma maison. C'est indécent, de balayer la maison des autres. En ouvrant la porte, j'ai été stupéfaite par l'aspect de cette chambre, comme si je l'avais vue alors pour la première fois. Je ne m'étais pas encore rendu compte qu'elle était si bien tenue: l'ordre qui y règne a quelque chose d'effrayant. Les livres, nombreux et en tous genres (« j'achète tout ce qui paraît et je lis quand j'en ai le temps »), rangés par ordre de grandeur sur les rayons de la bibliothèque, la nappe trop blanche étalée sur la table sans un faux pli. Sur le grand appareil de radio d'un type très nouveau un vase en verre empli de roses artificielles en matière plastique. Seigneur! Dans une ville où l'on trouve tant de fleuristes, avoir des roses artificielles dans un vase et, sur la fenêtre, dans un autre, des tulipes jaunes, jaunes comme des citrons, et chacune avec une longue feuille enroulée autour de sa tige! J'ai ouvert la porte de l'armoire pour prendre mon manteau accroché à un cintre. (Moi, à la maison, je l'accroche directement au porte-manteau, pour pouvoir le reprendre plus vite.) Je ne l'ai pas retrouvé tout de suite, parmi les costumes d'homme. Il y en avait pour toutes les saisons. Je me suis mise à les compter, je ne sais pas au juste pourquoi: trois costumes, un pardessus plus ancien, un autre presque neuf. Jamais je ne l'avais vu revêtu de ce vieux pardessus. Il le met sans doute quand il se rend à son travail. En outre, je ne l'avais jamais vu habillé d'un complet noir à rayures, comme on en portait il y a dix ans. Il est probable que si je l'avais questionné à ce sujet, il m'aurait raconté l'histoire de son premier costume payé avec le premier argent qu'il avait gagné et économisé au prix d'immenses sacrifices. C'est une histoire qui semble faite pour lui, comme toutes les histoires d'enfants pauvres qui triment pour arriver à se faire une situation. En fait, c'est ce que racontent toutes

les personnes de trente ans, celles de la dernière génération qui a connu une enfance misérable. Par la suite, les choses ont bien changé: ceux de la génération suivante ne peuvent plus se faire valoir en débitant des histoires de ce genre. Moi, je n'en éprouve même pas le besoin. J'ai eu une enfance normale, j'ai été à l'école, maman me battait quand je rapportais de mauvaises notes, et c'est tout. Ensuite j'ai grandi tout naturellement, quittant une école pour entrer dans une autre. Pour lui, tout cela semblait presque le monde à l'envers.

J'ai enfilé mon manteau sans me douter qu'au bout de quelques minutes je me trouverai à la gare. Horrible journée du lundi! Aujourd'hui, il me faudra affronter des centaines de problèmes, mes problèmes à moi, qui me concernent personnellement et ne concernent que moi. Je reviendrai samedi prochain. Je reviendrai s'il m'appelle.

Je me réveille. Le train s'est arrêté dans la gare de la ville que j'habite. On change de locomotive et le train reste là près d'une demi-heure. Dans mon compartiment, tout le monde a commencé à parler à la fois. Le soldat s'est levé, l'enfant pleure.

— Tu peux pleurer, mon chéri, nous sommes arrivés, l'encourage son père.

L'homme aux yeux bleus qui était assis en face de moi me demande quelle est ma valise, pour la porter jusqu'à l'autobus.

— Je n'ai pas de valise, simplement une sacoche.

— Je puis la porter aussi, dit-il en la prenant de mes mains. Je ne me souviens pas de lui avoir parlé en cours de route . . . Je pensais à mon travail et à toutes les questions qu'il me restait à résoudre. J'essayais aussi de penser à lui, mais je n'y parvenais pas. J'aurais aimé pouvoir prolonger les pensées paresseuses que j'avais eues en chemin de fer.

— Vous savez . . . l'histoire que vous m'avez racontée était vraiment triste, lui ai-je dit quand nous sommes arrivés à l'arrêt de l'autobus. Elle finit mal.

— Oui? C'est possible. Personnellement, je crois qu'il suffit de travailler beaucoup, de se consacrer à une activité quelconque. Quand on a en outre un enfant, il ne faut vraiment rien de plus. Vous avez des enfants, vous?

— Non, pas encore.

— Moi non plus.

Il ne m'a pas du tout paru indécent de lui demander, à présent:

— Mais alors, l'histoire du train?

— Oh, il s'agissait de quelqu'un d'autre, d'un copain. C'est en chemin de fer aussi que nous nous sommes connus, au retour du sana.

— Voilà mon autobus, je le reconnais, il est toujours bleu.

— Oui, c'était une histoire triste. Et maintenant, au revoir. Je suis très pressé, dit l'homme. Et, en effet, il s'éloigna d'un pas rapide.

Auprès de moi passent des tramways et des camions qui font un vacarme affreux. La station d'autobus est pleine de gens portant des valises et des sacoches. L'autobus bleu s'arrête devant moi.

Et j'ai tant de choses à faire!

Eu français par Constantin Borănescu

LES ENSEIGNEMENTS DE NEAGOE BASARAB

PAGES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Durant le premier quart du XVe siècle — époque où vécurent Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Machiavel, Erasme et Luther — la culture roumaine a inscrit au nombre des valeurs universelles une création qui présente pour la première fois — dans une forme où se manifeste un artiste de génie — l'aspect moral du peuple roumain, son expérience, ses aspirations et la table des valeurs à laquelle il a été et devait toujours demeurer fidèle au long de son histoire agitée. Peu d'œuvres ont à ce point réussi à concentrer en un foyer unique autant de traits définissant on ne peut mieux la collectivité humaine dont ils procèdent. Cet écrit, impressionnant par ses dimensions et monumental du point de vue éthique, porte la littérature roumaine d'il y a 450 ans à une hauteur qui compense avec éclat les longues vicissitudes historiques qu'elle dut affronter jusqu'alors. On peut dire sans crainte d'erreur que si *les Enseignements de Neagoe Basarab* avaient été écrits dans une langue bénéficiant d'une large diffusion, comme ce fut le cas pour *le Prince* de Machiavel, qui ne leur est que de 7 ans antérieur, ils n'auraient pas été moins célèbres. Cet ouvrage — écrit d'abord en slavon, langue officielle de la féodalité est-européenne, mais traduit en roumain avec une remarquable fidélité et dans un style admirable au XVIIe siècle, très probablement par le grand érudit Udriște Năsturel — est dû à l'un des plus célèbres hommes d'Etat de la Roumanie d'autrefois. Au cours d'un règne de moins de dix ans (entre janvier 1512 et septembre 1521), Neagoe Basarab est parvenu à mettre fin aux luttes intestines des féodaux, évitant ainsi de donner prétexte à une intervention étrangère. Par une diplomatie habile, qui mettait à profit les graves difficultés auxquelles l'empire ottoman devait faire face en Asie, il a su éviter au pays le danger que représentait son adversaire le plus menaçant. Les armes à la main ou par la voie des pourparlers, les Roumains avaient réussi, après plus d'un siècle de luttes, à déjouer les tentatives des Turcs, qui entendaient transformer la Valachie et la Moldavie en vilayets, comme ils l'avaient fait pour le reste de la Péninsule Balkanique et, après 1540, pour la partie de la Hongrie conquise par eux. Une sorte de contrat tacite, que jamais, au cours des siècles, l'empire ottoman n'a réussi à modifier dans ses clauses fondamentales, laissait aux Roumains leur pleine liberté intérieure, leur existence en tant qu'Etat, leurs lois et leur culture, en échange d'un *tribut* payé à la Sublime Porte. Le maintien de ces statuts, le refus catégorique d'admettre les tendances de conquête et d'expansion de l'administration ottomane au nord du Danube, mais

aussi le soin d'éviter toute aventure imprudente qui aurait eu pour effet de provoquer la gigantesque puissance voisine, constituaient de véritables dogmes de la politique extérieure roumaine, politique axée sur la volonté de sauvegarder l'existence du pays en tant qu'Etat, ainsi que ses valeurs spirituelles, mais en même temps sur une action visant à ne reconquérir la pleine indépendance que dans une conjoncture favorable, à même d'assurer le succès. Celui qui, le premier, a réalisé avec virtuosité cette politique et l'a codifiée dans un véritable traité d'art diplomatique et militaire à l'usage de ses successeurs, a été le prince régnant Neagoe Basarab. Consolidant et transformant en une politique balkanique de grande envergure les relations séculaires établies avec les chrétiens établis sur la rive sud du Danube, il a soutenu par une aide matérielle massive l'Eglise orthodoxe qui, après 1453, demeurait la seule institution propre aux chrétiens des Balkans. Sous le couvert de la communauté de religion, une vaste solidarité balkanique se constituait pour des siècles de résistance et de lutte au service de la liberté, le rôle réservé aux Principautés Roumaines étant celui de citadelle demeurée en dehors d'une domination ottomane directe. C'est donc là que trouvèrent un refuge les derniers membres de l'aristocratie serbe — Neagoe lui-même était marié à la fille du despote serbe Iovan Brankovitch — ainsi que certains représentants et artisans de la renaissance nationale et culturelle néo-grecque, en attendant que vienne, dans le courant du XIXe siècle, le tour des militants du renouveau de la Bulgarie, un Hristo Botev, un Liuben Karabélov, un G. Sava Rakovski ou Ivan Vazov. Par ailleurs, Neagoe Basarab déploya une intense activité en vue d'intéresser le monde occidental à la tragédie politique des peuples de l'Est — autre ligne de conduite que lui avaient léguée ses devanciers et qu'il expérimentait dans des conditions nouvelles. En 1519, il va jusqu'à proposer à Léon X, le grand pape de la Renaissance, une alliance militaire contre les Turcs, ainsi que la fusion des Eglises. On a conservé la réponse faite par le souverain pontife à cette proposition, à laquelle s'était également associé le prince de Moldavie. Mais, esprit essentiellement réaliste, Neagoe avait compris — par l'effet de la longue expérience acquise et des nombreuses déceptions éprouvées par ses prédéceseurs — que toutes les coalitions occidentales étaient dictées par des intérêts éphémères et sujettes à admettre des transactions sans se soucier du sort des peuples de l'Est. C'est pourquoi, avec la même prudence que ses devanciers, Neagoe Basarab a eu pour principe de ne jamais se lancer dans des aventures irréfléchies. Son originalité consiste dans le fait qu'il ne s'est pas contenté de mettre en pratique les traditions d'une pensée politique déjà constituée, mais qu'il les a synthétisées dans un chapitre — le plus étendu et le plus important — de son œuvre, comme un testament à l'usage de la postérité. Ce n'est pas un des moindres mérites du voïvode que cette œuvre en même temps littéraire, morale et politique, qui se situe dans la voie de la littérature parénétique byzantine des Agapet, Basile le Macédonien et Constantin le Porphyrogénète, mais qui, par l'esprit qui l'anime, n'est pas moins moderne que *le Prince* de Machiavel.

Le première étude mémorable consacrée aux *Enseignements* appartient à Bogdan Petriceicu Hasdeu, qui, en 1865, qualifiait cet ouvrage comme «un imposant monument de littérature, de politique, de philosophie et d'éloquence qui nous vient de nos ancêtres»; par la suite, en 1880, il voit en la personne de leur auteur un «Marc-Aurèle de la Valachie, prince artiste et philosophe, qui suscite notre étonnement pour une époque exceptionnelle de paix et de culture émergeant de plusieurs siècles sombres et orageux, le bref intervalle de 1512 à 1521». Reprenant la comparaison de Hasdeu, le savant russe A. I. Iatzimirski, dans son article *Un Marc-Aurèle roumain et ses enseignements*, publié en 1905 par le «Bulletin de la Section de langue et de littérature russes de l'Académie des Sciences» *(Izvestia otdélénia rouskvoo iazyka i slovesnosti impératorskoa Akadémii Naouk)*, considère que l'œuvre du prince roumain «laisse loin derrière elle» (daléko zastavliaïa za soboï) un écrit similaire, remontant au début du XIIe siècle, œuvre du grand-prince Vladimir Monomaque. De même, le savant bulgare Stoïan Romanski, auteur, en 1908, de la première monographie consacrée aux *Enseignements de Neagoe Basarab*, estime que cette œuvre «est la meilleure que nous ait offerte la littérature écrite en slavon à cette époque» *(Das beste ist, dass uns die slavische Literatur jener Zeit überhaupt bietet)*.

D'illustres hommes de science roumains et étrangers se sont occupés de ce chef-d'œuvre de l'ancienne littérature roumaine, soit qu'ils aient découvert la version originale ou une traduction grecque (P. Lavrov, Spiridion Lambros), soit qu'ils aient étudié le texte du point de vue historique, militaire, philologique ou esthétique (Nicolae Bălcescu, Ioan Bogdan, Nicolae Iorga, P. P. Panaitescu, le général Radu Rosetti, Ovid Densusianu, Moses Gaster, Demostene Russo, Sextil Puşcariu, Vasile Grecu, N. Cartojan, Ştefan Ciobanu, Polihron Sîrcu, Ştefan Glixelli et bien d'autres). A un moment donné, certains de ces savants ont considéré que l'œuvre de Neagoe Basarab était plutôt d'essence religieuse (elle constitue aussi, en effet, une synthèse de la spiritualité chrétienne, très intéressante par le caractère personnel, intime, digne du siècle d'Erasme et de Luther, du sentiment religieux qui s'en dégage). On a même soutenu qu'elle pourrait être apocryphe et appartenir à un moine ayant vécu dans la seconde moitié du XVIe siècle, ou même au XVIIe; ce moine aurait attribué au célèbre prince une œuvre personnelle, pour conférer

à celle-ci une plus grande autorité. Les arguments invoqués en faveur de cette thèse — contredits par une simple lecture sans prévention du texte — ont été tous réfutés par les recherches entreprises ces dernières années. Il a été prouvé que, loin d'être le produit des divagations mystiques d'un moine retiré dans un monastère, *les Enseignements* indiquent au contraire un auteur vivant dans le siècle et soucieux de problèmes qui ne pouvaient se poser qu'à un homme participant activement à la vie de la société tout entière. Dans cette œuvre d'une facture encyclopédique et d'une puissante originalité, les préoccupations laïques — politiques, sociales et militaires — ne sont pas incidentes, adjacentes, mais constituent effectivement sa raison d'être. La pédagogie politique s'y mêle à une conception générale du monde, de la vie et de l'homme. Par suite de la multitude des sources savamment choisies et rassemblées, même parmi les idées communes au Moyen Age, on y sent passer, avec une intensité jamais encore rencontrée jusqu'alors, le frémissement de cet «esprit humanitaire» roumain qui, au siècle même de l'Humanisme, s'élève ainsi jusqu'à une expression hautement littéraire.

On trouve en effet, dans *les Enseignements de Neagoe Basarab*, un humanisme de facture particulière, pathétique et chaleureux, le souci d'affirmer la dignité, la valeur et l'intangibilité de l'être humain, non seulement en conformité avec les principes idéologiques hérités de l'antiquité classique par l'intermédiaire de la Byzance orthodoxe, mais aussi dans le cadre des normes éternelles de la justice: «*Le prince qui jugera selon la justice, celui-là est un véritable prince... Mais celui qui ne jugera pas selon la justice et la loi n'est pas un prince (...) Puisque tu as été désigné pour être prince sur la terre, tu es tenu de juger les hommes en toute justice, et d'assurer aux pauvres l'équité... Voilà pourquoi l'empereur et le prince doivent avoir l'esprit droit et dénué d'hyprocrisie, entre tant d'autres qualités requises. Car l'honneur d'un empereur et d'un prince est d'aimer ia justice, puisqu'il est avéré que les empereurs dignes de ce nom ne font rien hors la justice, qui seule leur octroie autorité et puissance... Rendez la justice équitablement, à vos amis comme aux étrangers, aux plus grands comme aux plus petits, pour n'avoir honte devant personne... Mais si jamais votre jugement est empreint d'hypocrisie, songez-y quand on vous retirera le droit de rendre la justice pour en investir un autre*». Car «*finalement, les soupirs des pauvres ne seront pas perdus*».

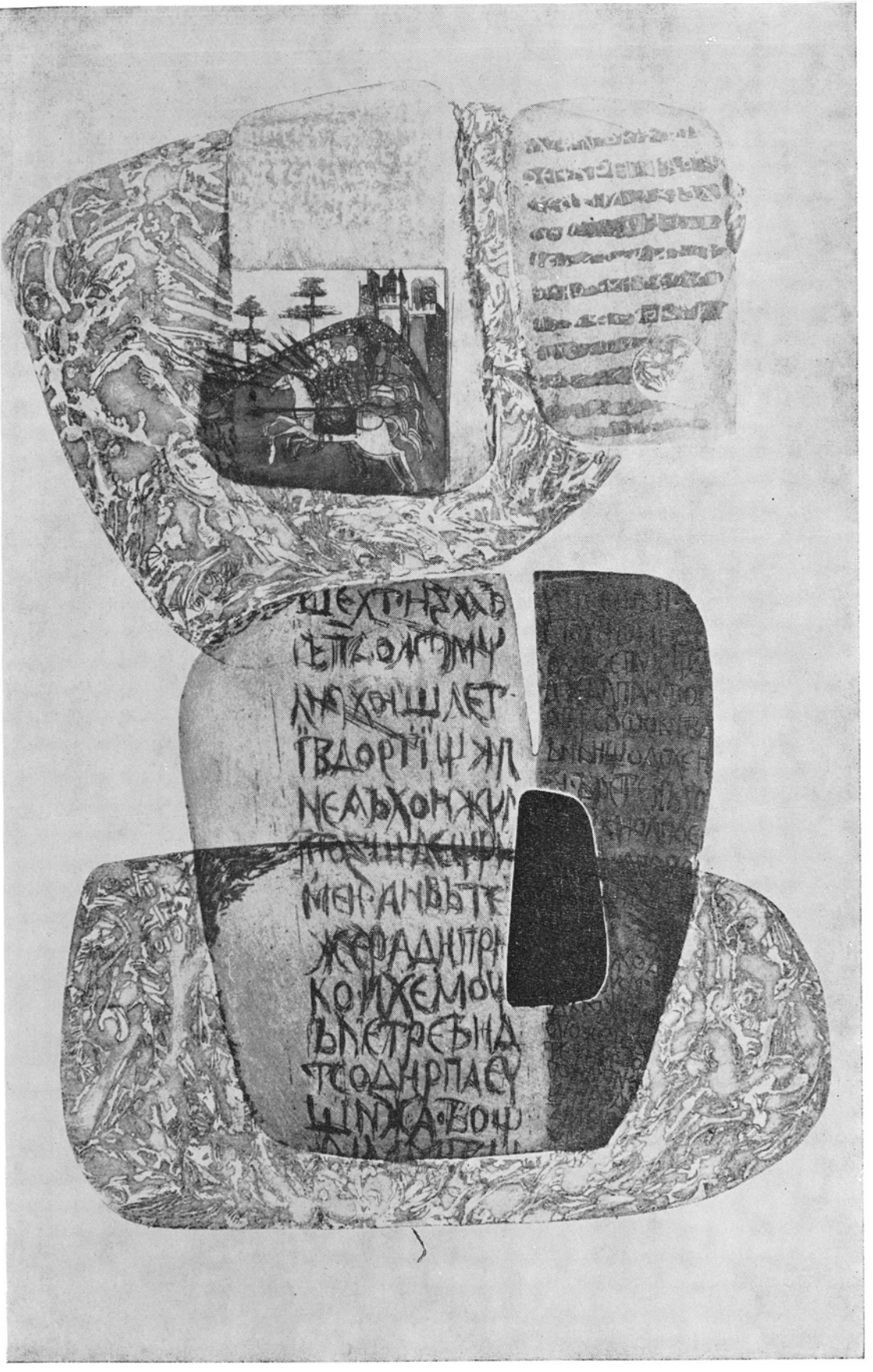
D'un réalisme politique étonnant en dépit de la phraséologie religieuse stéréotypée de l'époque, cette œuvre oppose à la célèbre philosophie politique moderne — synthétisée par le contemporain italien du prince roumain — le refus le plus net d'admettre un «réalisme politique» entendu comme une dérogation, «pour des raisons d'ordre supérieur», aux normes de la morale et de l'humanité. L'humanisme de la Renaissance, transmis ultérieurement à l'époque moderne, a coexisté d'une manière en apparence inexplicable avec le «machiavélisme», qui n'était en fait que son expression politique. La culture roumaine, qui participe de la Renaissance par le splendide épanouissement artistique et littéraire de l'époque d'Etienne le Grand et de Neagoe Basarab, ainsi que par la ferme volonté de créer un Etat moderne, ne partage cependant pas sa philosophie politique. *Les Enseignements de Neagoe Basarab* codifient pour la première fois en termes catégoriques la profonde conviction du peuple roumain que la justice n'a pas besoin pour triompher de permettre les iniquités et que l'idéal, dont la réalisation exige des sacrifices (ce que dit aussi, à la même époque, l'auteur anonyme de la ballade de *Maître Manole*), n'est pas tenu de s'appuyer sur le crime: «*Que ta coupe ne soit pas pleine de sang humain, car ce sang que tu veux verser sans pitié, il va falloir que tu en rendes compte.*»

Quand Machiavel et Neagoe Basarab écrivaient, presque simultanément, *le Prince* et *les Enseignements*, le premier croyait fermement aux vertus de ses recettes pour chasser immédiatement les «barbares» de sa chère Italie et pour réunir celle-ci en un seul Etat; le second transmettait à son peuple, comme un testament, la doctrine de la survivance dans la dignité, en dépit d'un affrontement sans trêve avec les grandes puissances qui menaçaient sa liberté et son existence nationale et spirituelle.

Œuvre de pensée politique et de philosophie morale, d'art militaire et de pédagogie, *les Enseignements de Neagoe Basarab* font connaître au monde contemporain l'un des messages les plus valables du peuple roumain d'il y a 450 ans.

DAN ZAMFIRESCU

Portrait du voïvode Neagoe Basarab (Détail). Le Monastère Curtea de Argeş (premier tiers du XVIe s.) →



LES ENSEIGNEMENTS DE NEAGOE BASARAB

SUR LES EMISSAIRES ET LES GUERRES

Chapitre VIII — IIe partie

...Quand vous recevez des émissaires, que votre langage soit empreint de douceur, car ils ne parlent pas en leur propre nom, mais en celui de leur prince, qui vous les a envoyés. Mais si vous voyez que par votre douceur vous n'apaisez pas le prince de ceux qui vous traitent en ennemis, ne renoncez jamais à votre honneur, mais au nom du Seigneur Jésus, tournez-vous vaillamment contre lui, puisque c'est lui qui a commencé. Parce que s'il entreprend contre vous une action mauvaise, j'ai tout espoir que Dieu vous viendra en aide. Si les étrangers sont nombreux et plus puissants que vous, commencez par leur adresser de bonnes paroles, pleines d'humilité. Car si vous parvenez à rétablir la paix grâce à des paroles amènes, c'est là une aide que Dieu vous donne. Mais si les autres ne veulent pas faire la paix, parce qu'ils sont méfiants à l'égard d'un doux langage, donnez-leur les biens qu'ils exigent, autant qu'il sera en votre pouvoir. Il ne faut pas aimer les époques de mésentente, ni vous hâter de passer aux actes à cause de votre orgueil. Si quelqu'un de vos conseillers vous incite à la fureur et à des massacres vains, ne lui accordez pas votre foi, si vous voyez que vos ennemis sont plus forts et plus puissants que vous. Car, dit saint Varlaam : « Si tu vois qu'il est une chose que tu ne peux faire, que ta main ne se tende pas pour la faire, car ce serait une erreur. Et n'aie aucune confiance dans la parole mensongère. Et quand tu auras fait ce que tu devais faire, ne le regrette jamais. »

Donc, si vos ennemis se ruent sur vous et si vous constatez qu'ils sont plus forts que vous mais que pourtant vos conseillers vous incitent à vous dresser contre eux avant qu'il soit temps, ou s'ils vous remplissent de crainte et vous font sortir de votre pays pour prendre le chemin de l'exil, ne prêtez pas l'oreille à ce que vous diront ces conseillers, parce qu'ils ne sont pas vos amis. Moi-même, j'ai connu l'exil à mon grand dam, et c'est pourquoi je vous déclare, mes frères, que la vie de l'exilé est dure et que tout le monde le méprise, même les plus petits et les plus misérables, tant qu'ils sont. En second lieu, il ne convient point de vous expatrier, parce que c'est une honte pour le nom que vous portez. Je vous le dis, il vaut mieux mourir dans l'honneur que de voir la honte entacher votre nom. Ne soyez pas comme l'oiseau que l'on appelle coucou, qui dépose ses œufs dans des nids étrangers et laisse à d'autres oiseaux le soin de les faire éclore, mais soyez pareils au faucon et défendez votre propre aire.

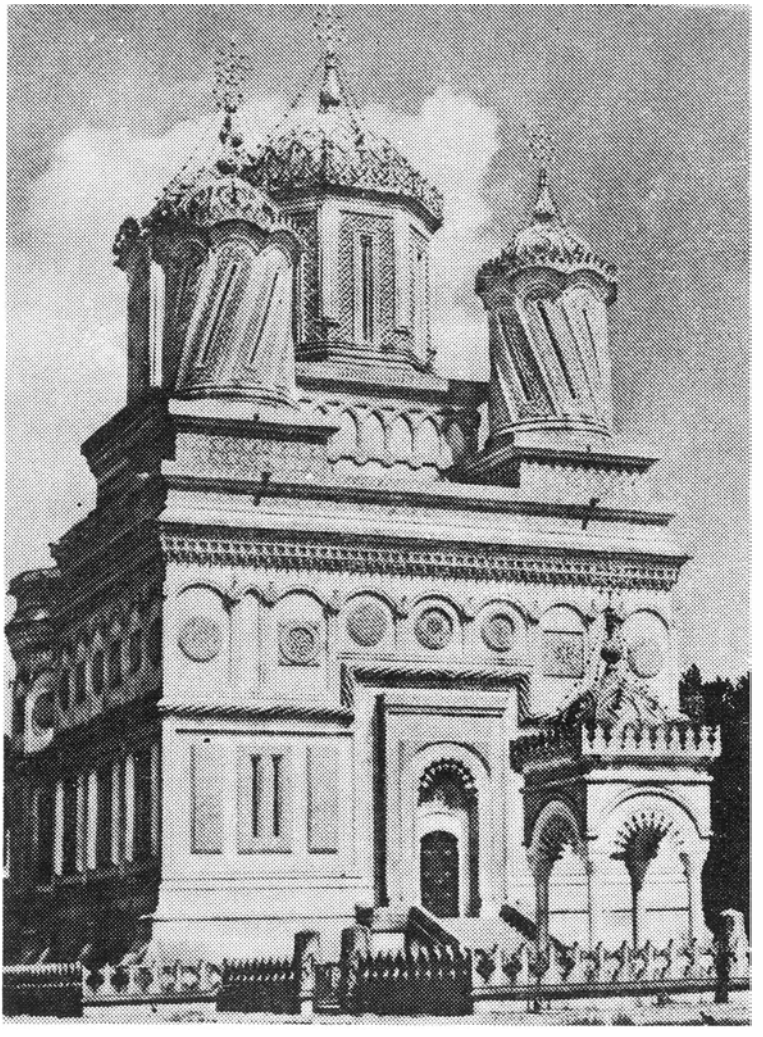
← CORINA BEIU ANGHELUȚĂ : Transmissions (gravure sur métal)

Mes fils, le faucon est aussi un autre symbole, je veux dire qu'il a le cœur vaillant et qu'il le garde tel et que cela le rend maître de sa contrée, qu'il ne craint personne et chasse en toute circonstance. Et voici qu'il se saisit d'un oiseau quelconque, pour sa nourriture, et qu'il l'emporte dans l'azur, quand soudain un autre oiseau apparaît et s'approche de lui à tire d'aile. Et celui-ci est plus féroce et incomparablement plus fort. C'est l'aigle, et il poursuit le faucon dans l'éther pour s'emparer de sa proie. Or, en le voyant, l'épervier se dit en soi-même: « Je ne crains pas cet aigle, parce qu'ici je suis le maître. Je vois bien qu'il est grand et fort et féroce, et que dans son cœur il n'y a que de la méchanceté. Mais, ne le craignant point, je ne fais guère attention à lui, car, si je le voulais, je m'élèverais à grands coups d'ailes jusqu'au plus haut du ciel et me précipiterais sur lui avec fureur et le déchirerais avec mes serres, car je sais exactement ce qu'il vaut ; cependant je considère sa grande taille, aussi ne me battrai-je pas contre lui, qui est si fort et si vigoureux, préférant lui donner une partie de ce butin. Il en dévorera sa part et, quant à moi, j'aurai la paix. Et même si je ne suis pas rassasié de ce qu'il m'en restera, je n'en mourrai pas, mais demeurerai vivant et chasserai de nouveau pour assurer ma nourriture chaque fois qu'il le faudra. » C'est pourquoi il lui donna une portion du gibier et ils se réconcilièrent.

Voilà pourquoi, mes fils et mes frères, vous devez être, tels le faucon, maîtres de votre contrée, et garder avec soin votre butin, c'est-à-dire la possession de vos biens. Mais si vous voyez qu'un Etat puissant tourne sa force contre vous, ne vous opposez pas à lui et ne le combattez pas à ce moment-là, mais plutôt sacrifiez une partie de vos biens, abandonnez-leur une partie de votre butin, c'est-à-dire de votre avoir, afin qu'il puisse s'en repaître s'il le veut, et qu'il vous laisse tranquilles, comme l'aigle l'a fait pour le faucon.

Mais si vous voyez qu'il ne veut pas s'en retourner, ne le craignez pas, n'ayez pas peur de la multitude de ses armées, mais recevez Dieu dans vos cœurs et priez comme ceci : « Seigneur tout puissant, nous sommes Tes esclaves et ne sommes point contents de ce qui arrive ; or, Toi qui scrutes les cœurs, Tu es seul à voir et à connaître les cœurs de tous les hommes, de ceux qui sont sincères comme de ceux qui sont trompeurs. Nous, Seigneur, accomplissant Ta volonté, sommes contre cette guerre, nous ne voulons pas faire couler le sang ni tremper nos mains dans du sang humain, mais eux s'opposent à Ta céleste puissance. Et nous, Seigneur, notre Dieu, nous savons que si quelqu'un vient vers Toi avec humilité, Tu ne le chasseras pas d'auprès de Toi. Nous avons agi envers eux avec humilité, mais ne voulant pas en tenir compte, ils ont persévéré, se croyant plus puissants que Toi, notre Seigneur Dieu qui nous a appris que : « Celui qui s'élève sera abaissé et celui qui s'abaisse sera élevé. » Ainsi, à présent, nous n'avons plus d'espoir qu'en Toi seul, Seigneur, juge équitable et bon de qui provient tout le bien. Et nous nous prosternons devant Toi à cette heure d'inquiétude, afin que Tu nous protèges contre nos ennemis, non point selon nos péchés, mais selon Ta grande pitié. Aide-nous, Seigneur, notre Rédempteur, en ces heures dificiles. »

Ainsi, commence par te couvrir de l'amour de Dieu comme d'une cote de mailles, puis présente-toi joyeux devant les boyards. Jamais ils ne devront se rendre compte que tu es épouvanté ou que tes traits sont altérés, mais montre-toi toujours joyeux en leur présence. Appelle donc les vieux boyards et tes autres conseillers et ton pays entier, et dis-leur de bonnes paroles : « Voici que devant nous se dresse notre ennemi et nous ne sommes en rien fautifs à son égard et toutes les paroles de paix que nous ayons su trouver, nous les lui avons dites pour l'adoucir ; et s'il a été question entre nous et lui de la possession de biens, nous lui en avons donné, et s'il a fallu s'abaisser devant lui, nous nous sommes abaissés. Mais il n'a voulu accepter ni nos bonnes paroles, ni les biens que



Le Monastère Curtea de Argeș, construit pendant le règne de Neagoe Basarab

nous lui avons offerts, ni notre humilité, mais il est venu pour me trancher la tête, et non seulement la mienne, mais aussi les vôtres. C'est pourquoi je ne vous abandonnerai pas, je risquerai ma tête pour vous, car j'éprouve à votre endroit la plus vive compassion. Ainsi donc, puisse Dieu vous apprendre à avoir pitié de ma tête comme j'ai pitié des vôtres. Appelons Dieu à notre aide et opposons-nous à nos ennemis. Car s'ils sont nombreux, c'est Dieu qui les a ainsi multipliés, mais pour leur manque d'humilité Dieu les humiliera, Il mettra nos ennemis sous nos pieds. »

En français par Constantin Boränescu

pour qui? pour quoi?

En 1968, ces deux questions s'étalèrent pendant un certain temps en gros caractères sur les pages que le journal roumain « Scînteia Tineretului » a l'habitude de consacrer à la vie littéraire et artistique. Tout avait commencé par plusieurs articles dans lesquels de jeunes écrivains et leurs lecteurs se fondant sur les données de leur expérience intellectuelle, s'interrogeaient sur « la condition littéraire de nos jours ». La rédaction du journal entreprit donc une véritable enquête parmi un certain nombre de jeunes créateurs. Au cours du dialogue qui confronta ceux-ci à leurs lecteurs, les questions: « Pour qui est-ce que j'écris? » « Pour quoi est-ce que j'écris? » s'imposèrent spontanément. Dans leur angoissante simplicité, elles furent prétexte aux confessions les plus variées. Les points de vue diffèrent en raison des tempéraments, des convictions théoriques, des opinions fondées sur la vie active celle-ci fût-elle ou non couronnée de succès. Les réponses vont des accents les plus lyriques (Constanța Buzea, Florin Mugur, Fănuș Neagu, Adrian Păunescu, Gheorghe Pituț) à la sobriété délibérée, ou bien forcée en passant par l'explication rigoureusement logique du moi (Cezar Baltag, Grigore Hagiu, Al. Ivasiuc, Iulian Neacșu, Nichita Stănescu) — certains poètes, telle Anna Blandiana, s'attachent à opérer la synthèse de ces tendances apparemment contradictoires. La substance et la raison d'être de l'activité créatrice revêtent aussi un aspect sensiblement différent d'un poète à l'autre. Pour les uns, créer c'est d'abord connaître (Grigore Hagiu, Cezar Baltag, Nichita Stănescu); pour les autres, c'est le besoin de justifier un trop-plein d'énergie (Adrian Păunescu), une nécessité de communication (Constanța Buzea, Gheorghe Pituț, Florin Mugur), une prise de conscience de soi-même au contact d'autrui (Al. Ivasiuc). L'activité créatrice peut devenir le moyen de transfigurer un seul instant de la vie humaine en éternité (Iulian Neacșu). Cependant, ces diverses professions de foi littéraire convergent en plusieurs points, en ces « foyers » qui nous permettent de mieux saisir les lignes de force qui définissent l'éthique et l'esthétique des jeunes écrivains roumains de nos jours. Ces artistes perpétuent activement la tradition d'aînés auxquels ils se confrontent sans relâche pour affirmer leur soumission à l'impératif dynamique de notre époque, pour poursuivre leur recherche de formules nouvelles et assumer leurs responsabilités civiques envers la destinée du peuple auquel ils appartiennent.

Ci-dessous nous soumettons à nos lecteurs plusieurs fragments des réponses données par un certain nombre de poètes et de prosateurs qui sont les porte-drapeau de leurs générations. Ces réponses sont précédées par une série de considérations dues à l'académicien Alexandru A. Philippide.

Les relations du public avec les écrivains sont essentiellement variables. Je songe, en disant cela, à l'attitude qu'adoptent les écrivains et leurs lecteurs, les uns par rapport aux autres. Celle des lecteurs ne saurait être mise en question, car elle répond à un goût commun à un moment donné et se manifeste par le succès plus ou moins marqué, qu'ils font à tel genre ou à telle manière littéraire. En revanche, l'attitude adoptée par les écrivains envers le public donne lieu aux considérations les plus diverses. Elle a varié et s'est souvent modifiée au cours de l'histoire littéraire.

ALEXADRU A. PHILIPPIDE

L'écrivain et le public

On ne saurait parler de l'attitude adoptée par l'écrivain envers le public, lorsque cet écrivain s'adresse à un public restreint qu'il connaît, qu'il cultive, qu'il flatte ou raille et aux goûts duquel il adapte et modèle son style. Ce n'est que lorsque l'écrivain affronte ce qu'il est convenu d'appeler le grand public que son attitude commence à susciter l'intérêt. L'écrivain offre son œuvre à un public vaste, mêlé, inconnu. L'attitude de Racine envers son public s'explique aisément. L'accord de Racine et des spectateurs est parfait. Racine écrit pour satisfaire aux goûts d'un public galant, délicat et noble, pour lequel il lui plaît d'écrire et auquel il plaît. Son attitude envers le public se confond avec son œuvre.

S'il en était ainsi en France au XVIIe siècle, les choses changèrent lorsque parut le grand public. Son apparition coïncida, à peu de chose près, avec la naissance des démocraties modernes. L'écrivain accoutumé à écrire à l'intention d'un certain public ne pouvait entrer en conflit avec le public que s'il le voulait bien. En ce cas, son attitude eût été contraire au bon sens, car, hors ce public-là, homogène et restreint, il n'en était pas d'autre. Le conflit naît au moment précis où l'écrivain se trouve face à un public mêlé, nombreux et imprévisible. C'est alors seulement qu'apparaissent ces impondérables, susceptibles, d'un jour à l'autre, de créer et de détruire des gloires. L'écrivain commence à avoir du mal à connaître son public.

L'attitude adoptée par l'écrivain face au public varie, sans doute, d'un individu à l'autre. Il nous est toutefois loisible de distinguer un certain nombre de types. Ces types coïncident généralement avec certaines écoles ou modes littéraires. Une vieille tradition romantique veut que l'écrivain se sente isolé de son public et qu'il prenne la pose sur un piédestal, au-dessus — et non aux côtés — du public. Selon cette tradition, l'écrivain est un incompris ou, du moins, un être malaisé à comprendre, exceptionnel non seulement par son talent, mais encore par la structure de son âme, bien différente de celle des simples mortels. Un grand nombre de romantiques adoptèrent cette attitude-là. Cette pose est d'ailleurs un des caractères du génie, tel que les

romantiques se le figuraient. Selon leurs vues, l'écrivain ne devait jamais flatter le public; un accord entre l'écrivain et le public était presque impossible à imaginer. Cette tradition s'est longtemps perpétuée chez les écrivains les plus divers. De l'impossibilité d'être d'accord avec le public naquit bientôt le mépris manifesté au public par des écrivains qui ne s'en cachaient même pas. Les Parnassiens français perpétuèrent et encouragèrent cette tradition. Ils voulaient une poésie objective et glacée, et méprisaient tout étalage de sentiment. Ils trouvaient leur refuge dans la pure contemplation. Une doctrine littéraire qui refuse au public le droit de participer à la vie spirituelle de l'écrivain nourrit forcément un mépris total pour le public.

Ce mépris du public est absurde. L'écrivain écrit à l'intention du lecteur. Il n'écrit pas pour lui-même. Sinon il ne publierait pas ses œuvres. L'écrivain écrit à l'intention des lecteurs, qu'il le veuille ou non. Mépriser les lecteurs, et le leur dire, est un manque de tact. Ce mépris n'est, d'ailleurs, que de la pose, un snobisme d'un genre spécial auquel personne n'ajoute foi, à commencer par l'écrivain lui-même. Précisons : écrire à l'intention du public ne revient pas forcément à écrire selon les goûts du public (qui se fixe, d'ailleurs, très difficilement). Cela signifie simplement qu'un écrivain qui publie prend le risque de heurter les goûts du public qui pourra — ou non — s'en accommoder. Le mépris du public affecte une forme plus grave encore dans la doctrine de l'art pour l'art. Là, non content de mépriser le grand public, l'écrivain prétend l'ignorer systématiquement et réserve ses œuvres à un cercle d'« initiés ». Ces derniers ne sont bien souvent que des snobs délicats ou les adeptes de quelque doctrine littéraire hermétique n'admettant pas la participation du vulgaire. Aux yeux de ces écrivains, le vulgaire n'est pas le *profanum vulgus* d'Horace, mais le public tout entier, le grand public, quelques initiés exceptés.

Avec le naturalisme l'attitude des écrivains par rapport au public s'est modifiée. En offrant au public le reflet de son image, les naturalistes se rapprochèrent des lecteurs. L'écrivain descend de son piédestal pour se mêler à la foule. Le mépris du public réussit toutefois à s'infiltrer aussi dans les œuvres naturalistes. L'écrivain naturaliste offre parfois au public une image caricaturale ou déformée de la vie quotidienne. Il lui présente un miroir perfide où ne se reflètent que l'ignominie et la bassesse. Le grand maître de cette attitude est Huysmans. On connaît trop la haine que Flaubert nourrissait à l'endroit du « bourgeois »; cette haine s'exprime dans la description « objective » qu'il fait de M. Homais dans *Madame Bovary*. Quant aux écrivains à thèse, aux auteurs moralisateurs et, plus généralement, à tous ceux qui font de la littérature un plaidoyer, il nous suffira de dire que l'attitude qu'ils adoptent à l'égard du public porte le sceau de la doctrine morale ou sociale qu'ils professent.

Aux antipodes de l'écrivain qui méprise le public (parce qu'il est convaincu que le public est incapable de le comprendre) il y a l'écrivain disposé à offrir au public la littérature qu'il souhaite, quelle qu'elle soit, pourvu qu'elle lui assure le succès. Cette attitude se fonde sur la conviction que le public ne saurait comprendre un auteur que si celui-ci consent à certaines concessions. C'est là une autre façon de mépriser le public.

Ne point mépriser le public ne revient nullement à flatter ses goûts les plus bas en lui offrant un comique grossier, des œuvres stupidement sensationnelles ou des mélodrames sirupeux. Ce sont précisément les écrivains enclins à flatter ces goûts, qui méprisent le plus violemment le public, car ils lui vendent de la mauvaisse littérature sans y être obligés par rien sinon par leur mauvais goût, leur manque de talent et de culture.

La qualité des œuvres, celle du public même, dépendent, dans une large mesure, de l'opinion que les écrivains se font du public. L'écrivain a besoin d'innombrables expériences personnelles. Mais il lui faut aussi le don de deviner et de reconstituer l'expérience d'autrui, de saisir dans son âme le reflet de l'âme de son prochain. Un petit nombre d'indices lui suffiront. Le romancier, disait Balzac, doit pouvoir reconstituer un caractère à partir de quelques gestes, de même qu'un paléontologiste reconstitue un animal disparu à partir de quelques ossements. C'est ce qu'on appelle l'intuition du romancier. Le plus grave danger qui menace un écrivain c'est la routine. Toujours en quête de nouveautés, le romancier risque de ne voir dans la vie qu'une vitrine de sujets possibles. Avec le temps il finit par ne voir en elle qu'un matériau susceptible de servir à la fabrication de littérature. Cette façon de voir présente certains inconvénients. Chez l'écrivain faussé par sa profession, l'expérience humaine se transforme en expérience littéraire. En pareil cas, l'attitude humaine adoptée par l'écrivain à l'égard de la vie cède à l'attitude littéraire. Le premier venu devient alors un personnage possible. Toute circonstance peut être le point de départ d'un nouveau roman. La vie revêt alors l'aspect d'un immense réservoir d'épisodes tristes ou gais, d'actions principales ou secondaires, de personnages de toute sorte, susceptibles de « servir ». Aux yeux du poète aussi, tout ce qui existe peut fournir le prétexte d'une émotion ou d'une image. Le démon de la littérature pousse l'écrivain à ne voir d'abord dans tout aspect de la vie que matière à littérature. Toute autre valeur cède alors le pas à la valeur littéraire. Le danger de la déformation professionnelle réside dans le fait que l'écrivain a oublié de vivre comme tout le monde, de participer à la vie sans intermédiaire, d'avoir des réactions autres que littéraires. Ce phénomène n'est pas sans transparaître aux yeux du lecteur. Tel tic de l'écrivain se révèle dans un métier trop raffiné et finit par irriter le lecteur.

C'est pourquoi nous préférons peut-être souvent lire un auteur possédant moins de métier mais plus d'émotion vraie. Cet auteur-là nous empoignera plus fortement que tel écrivain dont l'habileté consommée saura freiner l'émotion pour ne dépeindre au lecteur qu'une image exacte de la vie, rendue avec une impassibilité et une réserve presque scientifiques. Ce qui garantit généralement les auteurs de la routine, c'est l'expérience vécue. On ne saurait s'étonner qu'un grand nombre d'auteurs célèbres aient écrit leurs chefs d'œuvre tandis qu'ils étaient soumis aux épreuves et au malheur, autrement dit aux heures où l'expérience les marquait le plus durement. Ils n'étaient alors ni célèbres, ni heureux. Le souvenir des années cruelles et des expériences cuisantes anime bien souvent les œuvres conçues au soleil de la gloire et de la paix heureuse. La déformation professionnelle chez l'écrivain est néanmoins un fait dont il convient de tenir compte. Elle est due à une habitude, et non point à une théorie. Nous venons de signaler les dangers qu'elle est susceptible de susciter. Nous ne croyons pas nous tromper en affirmant qu'un écrivain est d'autant plus intéressant qu'il réussit à mieux effacer dans son œuvre toute trace de déformation professionnelle.

Peut-on en dire autant du critique? Dans les considérations qu'il formule au sujet des écrivains, le critique est soumis au même danger. Il risque de voir dans les œuvres littéraires le métier plus que la vérité humaine. Le critique doit apprendre à discerner les aspects de la vie les plus propres à mériter les honneurs littéraires. Il doit savoir aussi distinguer les valeurs qui viennent de la vie de celles qui viennent du métier. Le critique doit être doué à la fois d'un sens aigu de l'observation et de la connaissance du métier littéraire. Il devra donc se garder à la fois de la déformation professionnelle de l'écrivain, et de celle des critiques eux-mêmes.

J'écris pour tous ceux qui croient à l'existence du monde...

CEZAR BALTAG

Quelque sublimées que soient les diverses impressions provoquées par la réalité extérieure, la pensée poétique ne saurait se distinguer du concret qui lui répond ici-bas, au point de vivre par l'esprit, d'une vie à part, sans communiquer avec d'autres esprits. La raison se délivre par l'acte créateur, mais la création n'oublie jamais qu'elle se fonde sur les données sensibles de l'existence, d'un temps et d'un espace bien définis, d'une conscience perméable et d'une réalité sociale qui nous appartient. Il n'est pas de création naturelle ou spirituelle qui puisse être un commencement absolu, à moins que nous n'admettions l'existence de Dieu, ce qui (au moins pour l'instant) n'est pas mon cas.

J'écris donc parce que je crois que notre pensée et notre affectivité adhèrent au réel. J'écris parce que je crois que l'image verbale adhère à la pensée. J'écris parce que je suis persuadé que les prétendus états de conscience purs contiennent toujours quelque élément sensible permettant la transmission, la communication. Sans doute, les mots n'expriment pas la pensée tout entière, l'image complète. Le mot n'en est qu'un substitut symbolique; la poésie naît précisément de cette non-identité relative du signifié et du signifiant. Cependant si l'on pouvait me convaincre que les symboles sont purement extérieurs et absolument étrangers à la chose signifiée, je cesserais probablement d'écrire, car je ne saurais souffrir un tourbillon de mots gratuits.

La «vérité» de la révélation poétique a, sans doute, un caractère individuel. Cependant, pour être saisie et pouvoir se transmettre, elle doit se trouver en quelque point donné du monde sensible.

Ainsi, j'écris parce que je sais que le monde existe. Ainsi, j'écris pour tous ceux qui croient à l'existence du monde et qui le respectent par leur idéal, leur labeur et leur art.

A mon sens, la poésie est un instrument de réflexion

ANA BLANDIANA

Le besoin de communication est plus manifeste chez le lecteur que chez l'écrivain. L'artiste se contente d'exprimer. Il ne transmet rien. C'est le public qui, privé du don d'expression, est à la recherche de l'artiste auquel il pourrait l'emprunter. La communication entre le créateur et le consommateur d'art naît précisément de cette recherche, de cette nécessité, dans cette importation de sensibilité matérialisée. Le créateur dispense ses dons à tous vents; c'est le consommateur qui se met en quête de ce qui lui revient. Au point de vue de l'artiste, la question «Pour qui?» me paraît, par conséquent, dénuée d'importance. La seconde question — «Pour quoi?» — est infiniment plus judicieuse.

Un des mobiles de l'acte étrange qui consiste à créer est, assurément, le besoin de dire la vérité. *Une des vérités possibles bien entendu. Si elle existe, la vérité absolue n'est, à mon sens, que la différence obtenue en retranchant les innombrables vérités (souvent contradictoires) les unes des autres. La vérité que l'écrivain s'attache à exprimer est toujours intimement liée à la vie de celui-ci; elle est le résultat de sa vie, aussi est-elle du même âge que lui. Sur le plan littéraire, nous aboutissons ainsi à la sphère que l'on nomme — d'une appellation banale et compromise — «littérature d'actualité». Marc Aurèle disait: Qui connaît le présent, connaît tout; il connaît les événements du passé insondable et ceux qui se dérouleront dans l'avenir.» Cette affirmation est si éclatante de vérité que, dût-on en renverser tous les termes, elle n'en conservera pas moins tout son poids; en effet, le présent étant gros de tous les temps, chacun de ces temps a été ou sera présent. Tout est essentiellement toujours la même chose. Ce qui importe, ce n'est donc pas le moment de la connaissance,mais sa profondeur.*

Parfois il me semble que je n'écris que pour dire la vérité. A d'autres moments je m'aperçois que ce n'est là qu'un point de départ extrêmement ténu. Quoi qu'il en soit, la poésie est, pour moi, un moyen de penser, et quel est l'être qui ait jamais renoncé à l'unique chance qui s'offrait à lui?

C'est la nuit, surtout, que l'on écrit des vers...

CONSTANȚA BUZEA

Etant donné un monde extrêmement sensible, situé au-delà de ma personne, force m'est de faire un aveu. Un jour, un fait absurde s'est produit entre les limites de résonance de la langue en laquelle je pense. Dans mon enfance, je déduisais, évidemment, la signification des mots de la charge affective qu'ils contenaient; eh bien, j'étais épouvantée par un « Taci ! » impérieux qui m'offensait. Ce monstre monosyllabique exerça une influence profonde et définitive sur ma désinvolture et sur le plaisir — dirais-je plutôt le courage? — que je prenais à m'exprimer à haute voix. Je souffre d'une irrémédiable timidité. Je m'en rends parfaitement compte et je l'avoue avec un sourire amer, quoique la solution que m'ont proposée mon amour du prochain et mon désir de me raconter et de mieux connaître les hommes en les écoutant parler, soit plutôt fragile et me fasse songer à un envol qui ne se produira jamais car je ne bats que d'une aile. J'écris, mais j'écris dans la solitude. Voilà pourquoi j'écris. Cette façon d'être, cette solution me garantit du risque (si fréquent) des échanges verbaux anodins. D'abord usure et immédiate satisfaction de ma curiosité, acte spirituel d'une efficience parfaite, la langue est devenue pour moi une action extrêmement solennelle, un temple où s'énonce la seule vérité. Mes interrogations fleurissent dans un vaste jardin intérieur. J'aime les mots comme d'autres chérissent les beaux tableaux ou les objets d'art anciens et pleins de mystère. « Invitée » si fermement à me taire afin de remplir mon devoir mécanique d'enfant sage, pendant tout mon jeune âge j'éprouvai une admiration mêlée d'envie pour les enfants qui avaient le courage d'être « impertinents ».*

J'ignore si, au bout d'un certain temps, vous gardez le souvenir de vos années de lycée, d'études et de bonne conduite. Si l'on me permettait d'inventer les rêves les plus fantastiques — un voyage au Pôle Sud, la vue de la plus belle grotte du monde avec l'autorisation d'y faire la lumière à mon gré, la résurrection de l'ancêtre auquel je ressemble — le rêve irréalisable par excellence consisterait à me rappeler la voix que j'avais, à me voir, à m'entendre en classe . . .

Pour quoi est-ce que j'écris?

Pour qui est-ce que j'écris?

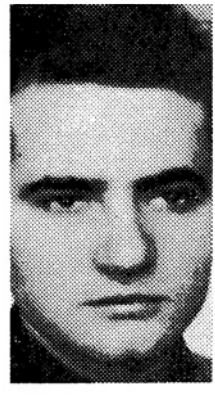
La première fois que je dis «A toi !», ce fut à ce monde plein de beauté, à cette nature, muette et instinctive, qui m'a créée. Au monde dont le premier mérite est d'être vivant et divers et de graviter autour des hommes. Et, parce qu'ils appartiennent à ce monde, j'écris pour m'adresser aux hommes que je chéris, que je respecte, que je soumets aux décrets de ma justice — aux hommes dont l'autorité habile s'exerce sur les mots, de même que Poséidon exerce son empire sur les âmes de l'Océan . . .

Je m'adresse aux symboles, aux vivants et aux morts, aux souvenirs et, avant tout, à l'espoir que je nourris que ce monde tant chéri offre assez d'espace et de temps, assez de trésors d'énergie et d'inventivité humaines.

J'aime l'histoire, j'aime mon pays et l'épi de blé, et mon enfance. J'aime les mots de ceux qui ne s'en font pas des masques. Au nom et sous l'empire d'une impulsion inexplicable bien que j'en aie, j'écris parfois des vers. Je les signe, persuadée qu'ils ne font que passer par mon âme, en compagnie de mes mots profondément enfouis dans le temps et en ceux qui ne sont point nés. Et naïvement et vaguement sincère j'exprime mon étonnement de ce que la poésie s'écrit surtout la nuit.

* « Taise toi ! »

J'écris pour me prouver à moi-même que j'existe



GRIGORE HAGIU

Quant il s'agit de poésie, l'objectivité — cet effort qui consiste à se détacher de ceux à qui l'on s'adresse — suggère des connexions subtiles en raison même de sa particularité et du fait qu'elle est subjective par essence. Sous cet angle, la poésie me paraît être un monde d'existence concentré. J'écris pour me prouver à moi-même que j'existe. Cette existence devient toujours plus large. J'écris aussi pour souligner ma ressemblance avec mon prochain. La poésie est donc la remémoration de ma propre personnalité, vue du dehors par les yeux de tout le monde. Les affinités possibles entre mes lecteurs et moi-même ne sont viables qu'autant que le créateur et le récepteur tâchent, en se dépassant, de se rencontrer dans un espace proposé par du vécu spécialisé. Regardons-y de plus près. Au moment même où j'écris, ces deux hommes se con-

fondent et se superposent. Je suis, dans le même instant, deux entités fictives. Je ne parle pas seulement de celui que je fus. Je songe à celui que je voudrais être. La poésie fait de moi ce terme supérieur de mon alternative, celui qui évolue, se transforme, se dépasse sans relâche. La poésie est une façon d'exploiter sa propre personnalité en proie au devenir. En vertu de sa puissance visionnaire, elle anticipe et réussit à nous projeter plus vivement dans un espace que notre être tout entier ne pourrait conquérir que peu à peu. Nous nous adressons à nos lecteurs tels que nous les connaissons; nous songeons surtout au lecteur selon notre cœur, au lecteur idéal capable de saisir chaque nuance dans l'intimité. Ce lecteur est, en quelque sorte, le fruit de notre imagination. Quel bonheur de le voir prendre corps, extérieur à nous et cependant si proche ! Le moment est venu alors de tendre vers autre chose, vers une poésie nouvelle, de plonger plus profond. Le cercle s'élargit, son rayon s'allonge, et les rapports unissant le poète à ses lecteurs développe ses ressources dans un espace plus pur.

...Nous écrivons afin de marquer autrui de notre sceau...

ALEXANDRU IVASIUC

Nous ne sommes pas des îles, nous sommes des créatures profondément enracinées dans le sol. Nous ne savons pas très bien où nous finissons, où commence l'extérieur. Nous n'existons qu'en agissant sur le monde; nous exerçons notre influence et subissons celle d'autrui. Pour peu que nous nous arrachions à l'extérieur et à l'action, nous nous dégradons, nous nous dissipons (l'isolement est le caractère même de la plus grave maladie mentale, la schizofrénie). L'art et la littérature sont des modes d'action et d'interaction avec le monde. Ils jaillissent d'une impulsion profonde qui nous pousse à communiquer l'essentiel, à nous implanter dans la réalité, à signaler notre existence à autrui afin de recevoir des réponses, à nous ajuster et à nous transformer. C'est là une tentative pleine d'amertume pour mettre fin à l'isolement du corps, de l'expérience vécue, d'une expérience fatalement limitée. Nous écrivons, à peu de chose près, pour les mêmes raisons pour lesquelles nous lisons. L'écrivain est, si j'ose dire, un lecteur à la puissance mille. L'un et l'autre sont des facteurs essentiels faute desquels la littérature ne saurait exister; ils veulent se retrouver dans ce qu'ils ont de plus profond en s'insérant dans des vies qui ne sont pas les leurs, dans des drames dont ils ne sont pas les victimes. Ce qu'ils recherchent c'est l'unité parfaite dans la diversité. Ils imaginent le possible en tâchant de briser les étroites limites du donné ou seulement du probable. D'où la force sociale de la littérature. La littérature révivifie sans relâche l'homme humain, c'est-à-dire l'homme social, à force de dépasser toujours l'individualité bornée; elle permet aux valeurs fondamentales de conserver leur fraîcheur et crée sans cesse des valeurs nouvelles issues de l'interaction de l'homme et du monde. C'est ainsi que se poursuit la création permanente à quoi nous voue notre sort.

Nous écrivons pour exercer notre influence et afin d'apposer notre sceau sur autrui, sur nos mystérieux lecteurs. *C'est à ce prix qu'un livre vaut plus cher que son poids de papier noirci, qu'il naît et vit tel un fait. L'idée que plusieurs milliers de personnes ont peut-être modifié leurs vues sur le monde, qu'elles nous doivent des aperçus nouveaux, qu'elles ont — sait-on jamais? — renoncé à des habitudes mentales hâtivement contractées, tout cela pour avoir feuilleté notre livre, cette idée-là nous prouve que nous assumons de troublantes responsabilités. Cependant la victoire véritable va plus loin. Il ne suffit pas de s'attacher à modifier seulement les pensées et les sentiments des lecteurs; il faut aussi infléchir leurs actes. Dès lors les résultats croissent en progression géométrique et le geste qui consiste à saisir un crayon s'amplifie pour vivre dans toute sa plénitude, c'est-à-dire dans son entière généralité . . .*

Consciemment ou non, nous écrivons pour nous généraliser; nous n'y réussissons qu'à condition de nous modifier sans relâche, de transformer les personnes de notre entourage aussi complètement que possible, de les amener à agir. Dans ce but, force nous est de vaincre notre inertie, nos habitudes, notre confort mental et sentimental. Consciemment ou non, nous voulons choquer, troubler, provoquer l'irritation plutôt que l'indifférence, amener les autres à la conscience d'être responsables des limites qui les cernent et à souffrir de n'être que ce qu'ils sont. Nous voulons combattre le mal moral essentiel, l'imbécile contentement de soi, la suffisance, l'indifférence, la paresse spirituelle. Les grands esprits de notre corporation provoquèrent ces terribles remous qui permirent à l'humanité de mesurer l'étendue grandiose de sa destinée. Mais pour susciter l'inquiétude le choc doit être efficace, autrement dit se fonder sur des problèmes essentiels et réels. La société et l'histoire nous relient à nos sujets, et ces sujets sont nos lecteurs. C'est précisément cet élément concret qu'il nous faut prendre pour point de départ car les lecteurs sont, eux aussi, des êtres concrets, vouloir les transformer ne revient pas à les amener à agir à l'aveuglette, mais au contraire, les intégrer à l'histoire et aux significations qu'elle revêt . . .

„.cette heure qui sonne deux ou cinq fois par an

FLORIN MUGUR

J'écris parce que je ne veux pour rien au monde être un raté. Les ratés, je sais ce que c'est. Ce n'est pas un phénomène spectaculaire; c'est une réalité ordinaire fondée sur des concessions agréables. Pour ne pas être un raté, je mène un combat clandestin, marqué par des succès ou des retraites savamment calculées, sous des cieux incertains. Les livres m'ont appris (et cet enseignement m'a apparemment profité) une vérité que plusieurs événements historiques vinrent confirmer par la suite, à savoir qu'il ne faut jamais faire le moindre pas sans réfléchir. Je sais fort bien — et avec quelle tristesse — qu'il suffirait de prendre ce terme « à la lettre» et de réfléchir aux soixante-dix ou mille mouvements minuscules dont se compose chaque pas habituel pour être assuré de ne jamais avancer d'un pouce et rester pétrifié de terreur. Cependant, étant un homme heureux (car j'ai découvert ma vocation, qui est de composer des poésies) je peux, aux heures où souffle l'inspiration, faire fi de ces doutes et me mettre à écrire d'un cœur rempli de joie et d'espérance. Mais uniquement dans ces instants-là. Et ces instants-là durent cinq ou dix heures par an — comme l'indique la plus ordinaire des montres. Le reste du temps (et en cet instant même où j'écris) je barbote en pleine incertitude. Je rappelle, pour plus de précision, qu'il s'agit de mes propres doutes artistiques, et que le ciel incertain qui s'étend au-dessus d'eux est bien loin d'être celui que je contemple chaque matin.

Je ne pense qu'envier ceux de mes confrères toujours inspirés, tels des enfants d'Euphorie attardés ici-bas. Ils se meuvent parmi les paroles d'enthousiasme, exécutent des gestes décidés, chargent le monde sur une épaule comme on fait d'un tonneau et, les yeux étincelants, le lancent à toute volée pour le voir rouler vers le chaos sur une pente en ciment. « Aucune importance ! disent-ils. Nous l'arrêterons quand nous voudrons !» C'est, en effet, ce qu'ils font, avant de le reprendre en charge, la mine réjouie. Ma place est auprès de gens de cette espèce. Je suis de ces hommes qui suent à grosses gouttes pour courir après l'autobus, qui en descendent dare-dare, que la moindre réflexion malveillante ou seulement irritée suffit à glacer, et qui, affolés, attendent qu'apparaisse — venue on ne sait d'où ni par quelles voies — l'heure qui, deux ou cinq fois par an, leur confère la vigueur indispensable à qui se refuse d'être un raté. Cette heure-là existe. C'est elle qui continuera de m'aider à survivre et à dire quelque chose dont tout le monde peut faire son profit. J'ai été créé pour énoncer cette simple vérité, à savoir que la vie mérite d'être vécue et que la mort n'a rien de bien joli. La vocation de la poésie consiste précisément à découvrir le bâton clouté que la mort dissimule sous des voiles aimables et à le rompre sur mes genoux. C'est l'heure du courage pendant laquelle le combat mené contre notre propre échec se transforme en combat contre tous les échecs possibles.

...une philosophie du sentiment

IULIAN NEACȘU

L'homme n'a jamais rien souhaité plus passionnément que la jeunesse éternelle et la vie éternelle. L'homme sait qu'il mourra, l'animal sait qui est susceptible de le tuer. Une bête reconnaît la mort dans quelque autre bête dont elle se garde en la fuyant. Plus elle s'y prendra habilement, plus elle vivra. La différence, c'est que l'homme voit sa mort dans une abstraction — le temps — cette bête fabuleuse qui nous déchire à chaque seconde — c'est la raison pour laquelle il s'est efforcé de créer, d'inventer des armes contre le temps, instrument de mort. L'effort exigé par l'invention se trouve donc circonscrit à notre existence. L'esprit d'invention et de création emprunte deux voies: l'une matérielle, l'autre spirituelle. Cette dernière comprend aussi l'invention artistique, arme meurtrière dont se sert l'espèce pour résister au temps. Au temps elle oppose l'illusion d'une existence humaine infinie et crée ainsi — du moins, elle le souhaite — une égalité de durée en ce qui concerne l'adversité. L'artiste n'est pas une exception. Il n'est que le représentant d'une des inventions et exprime cette même aspiration à l'immortalité. Chacun de nous, en effet, s'exprime à sa façon par ses activités: l'un

chante, l'autre édifie des maisons, un troisième enfonce des clous, et ainsi de suite. Les hommes, assurément, ne se livrent pas à une seule occupation, mais il en est une où il réussissent mieux qu'ailleurs, et c'est ce qu'on appelle la vocation. Aussi l'écrivain à qui l'on demande pourquoi il écrit, doit-il répondre tout naturellement que c'est là sa façon de s'exprimer. A mon sens, le moment *représente une des armes les plus modernes dont dispose le temps pour s'opposer à l'évasion de l'homme hors de la mort. Son entendement vicieux s'oppose à l'illusion d'éternité qui ne peut naître qu'autant que l'on construit sur des assises solides et que l'on se voue totalement et sérieusement à son œuvre. L'auteur capable de céder à la tentation du moment, de se laisser accabler par le moment au détriment de la perspective, se trahit lui-même autant qu'il trahit son prochain. Il jouira d'une fausse notoriété et ses livres, vite écrits, passeront avant lui. Cet esprit trompeur se dissimulera derrière ce qu'il nomme* lucidité *et il se proposera avant tout de ne jamais tomber dans le sentiment, ou plutôt dans l'émotion. Mais l'homme a-t-il jamais rien fait sans laisser parler son cœur? Nous n'aurons garde d'oublier que, de tous les trésors qui lui furent confiés, le plus précieux est la faculté de s'émouvoir sans cesser de penser. En voulant rivaliser avec une science devenue incompréhensible on produit une littérature artificielle, discursive, monotone. Dénuée d'émotion artistique, comment reconnaîtrait-elle le signe de l'art? L'homme d'aujourd'hui n'est nullement plus intelligent que son ancêtre. Le cerveau établit un programme à l'instar d'un ordinateur électronique. Les programmes d'aujourd'hui diffèrent de ceux d'hier; nous nous distinguons d'autrui par la complexité des données reçues; le changement dépend des moyens d'information. Cependant la structure humaine reste éternellement la même; un de ses éléments fondamentaux est précisément la faculté de créer, de sentir, de s'émouvoir dans l'amour, dans la haine, de lutter, de vaincre ou de mordre la poussière. Et, cela va sans dire, l'émotion affecte toujours l'aspect qui est particulier à notre société. L'art en général et, plus particulièrement, la littérature conquièrent l'éternité grâce à leurs découvertes de la structure des choses; c'est faire preuve d'insuffisance artistique et d'une bien pauvre science que de raccoler des informations sommaires (fussent-elles scientifiques) à seule fin de démontrer un drame ou une comédie humaine. Un ordinateur électronique dûment programmé ferait bien mieux l'affaire. Le sentiment nous intéresse par ce qu'il a de profondément humain, et non point par son apparence — qui n'est souvent que cela. Une philosophie du sentiment? Fort bien. La police du sentiment? Non !*

... car je hais la souffrance ...

FĂNUŞ NEAGU

Les troublantes questions ! Me voilà angoissé, irrité, le cœur rempli d'amertume ! Le moyen de chasser les oiseaux qui se posent sur votre épaule aux portes du Paradis? A mes yeux la littérature et l'art dans ce qu'ils ont de plus noble et de plus pur sont l'image même de la perfection. Je me suis engagé dans cette voie douloureuse qui aboutit à nous-mêmes, et j'ai tâché de trouver la vérité — ma vérité et celle que j'ai pu recueillir chez les autres — sur tous les chemins et à tout moment. Je l'absorbe et je puis tremper ma plume dans son sang. Sous mes pas bouillonnait la colère, car la question: « Pour qui écrivez-vous? » était pareille à la grêle qui brise les vitres. Tout artiste authentique est tenté de refuser d'y répondre, car la réponse est impliquée dans sa vie et dans son œuvre. J'écris — et c'est là la seule explication — pour les hommes; mon rêve, le sens même de ma vie est de savoir qu'il y a des hommes qui ouvrent mes livres et qui me sont reconnaissants d'avoir fait fondre une part de mon cœur pour la couler dans chaque ligne, dans chaque lettre. Si j'écris et — j'ose le dire — si nous écrivons, c'est que je ne peux, que nous ne pouvons vivre autrement. L'écrivain — et je songe uniquement à l'écrivain vrai et authentique qui ne marchande pas la lumière de son sang — mesure son passage ici-bas aux ondes de joie, aux gouttelettes de bonté qu'il a répandu sur l'humanité. En écrivant je n'aspire pas à la gloire; je ne songe qu'à mon devoir, à ma race au cœur profond et digne, que toutes les souffrances qu'elle s'est vu infliger n'ont jamais fléchie. Je chéris le Danube. Il me semble parfois plonger dans ses eaux enchantées pour y écouter de vieilles chansons que je dois porter plus loin. Je chéris la terre et ses chaudes soirées, les hommes et leur sourire et leurs secrets, et leurs amours qui les embellissent. J'aime les paroles prononcées dans la rue, et je m'en empare et je les chuchote à nouveau aux oreilles de mon prochain. Et si j'écris c'est que je hais la souffrance.

...je n'écris pas à l'intention des natures mortes

ADRIAN PĂUNESCU

...J'écris pour me délivrer d'un trop-plein d'énergie. J'écris pour défendre ce qui, à mon sens, constitue mon essence même. J'écris parce qu'il me semble que ma façon d'être a droit à la vie. J'écris pour justifier mon caractère et mon tempérament. J'écris parce que je suis né. Mais voici que d'un horizon plus profond de mon être une voix me crie: «C'est trop peu!» Alors je répète ma question. Et je me rends compte que nous n'avons pas de raison d'être. Mais quelle est la raison de l'éclair? La déchirure qu'il provoque dans le ciel au-dessus de nos têtes procède-t-elle d'une secrète causalité? Ou bien ne fait-elle qu'enjoliver l'inconnu? Je me rends compte que cela non plus ne suffit pas. Au fait, pour quoi, pour qui est-ce que j'écris? J'écris parce qu'il me semble qu'il m'appartient de blanchir les poètes qui, voici bien longtemps, n'ont pu combattre qu'au premier rang; aussi l'art qui suivit s'employa-t-il tout entier à les blanchir. Le témoin fait une déposition sur la nature humaine; la nature des poètes souligne la nature humaine. La nature du poète disculpe la nature. Mais pour quoi est-ce que j'écris? Et pour qui? J'écris parce que je suis convaincu que désormais — et pendant très longtemps — mes paroles feront la joie de cet entonnoir de sonorités qu'est la langue incomparable qu'on nomme le roumain. J'écris parce que j'aime Bacovia, Eminescu, Macedonski. J'écris parce que mon aïeul fut instituteur dans les villages du Dolj, pendant une quarantaine d'années, parce qu'il aimait le roumain, parce qu'il lui semblait qu'en le parlant il défendait son village contre les assauts de sauterrelles, et parce qu'il chérissait les signes de la spiritualité roumaine, les ballades, les cantilènes, les contes, les danses et les vieilles traditions populaires. Il aimait le village natal, qui l'avait vu naître et où il devait reposer à jamais après avoir eu sept fils et d'innombrables petits-enfants. J'écris parce que j'ai décidé de baptiser ma fille Ioana. Et c'est, en effet, Ioana qu'elle s'appelle, du nom de mon aïeule. J'écris pour justifier l'honnêteté de mes ancêtres. Fait curieux, il arrive que les gens qui connaissent les motifs de mon œuvre se méprennent sur sa signification. Bien souvent — et cela est étrange — ceux-là mêmes qui lisent mes vers par-dessus mon épaule renoncent à me comprendre. Par extraordinaire, ma racine souvent est consternée par moi. Pour ma part, je me sens coupable en effet. Je suis coupable de compliquer parfois ma voix inutilement et d'ajouter d'inutiles arabesques à mes lettres. Mais je crois à la simplicité à laquelle on aboutit, non point à celle du point de départ...

...Il n'est pas de sentiment plus réconfortant que celui de se savoir compris et cru sur parole, car la poésie semble être, en effet, la parole capable de convaincre par sa seule puissance quelque biographie arrachée à son contexte et à laquelle votre entourage fait crédit en la vêtant de chair et de matérialité. *J'écris pour mes amis, j'écris aussi pour mes ennemis. J'écris à l'intention de mes ennemis et j'y consacre toutes mes convictions, toute ma confiance, toute ma noblesse. Je n'écris pas à l'intention des indifférents. Je n'écris pas à l'intention des natures mortes. Par bonheur, ces dernières sont si peu nombreuses qu'elle ne posent pas de problème important ou insoluble.*

Et en écrivant pour mes amis et pour mes ennemis, j'écris pour ma génération, pour mon heureuse génération, pour ma génération solidaire, pour ma génération si douée. J'écris à l'intention de gens dont la pleine maturité montera la garde en Roumanie à l'issue du deuxième millénaire. Vous vous rendez compte? Comprenez-vous enfin? Nous serons des Roumains d'une quarantaine ou d'une cinquantaine d'années à l'extrême limite du troisième millénaire de l'humanité. Le sol du Bărăgan entrera dans le troisième millénaire de son existence. L'étrange horizon du Danube atteindra un âge avancé. On demandera à nos enfants pourquoi et à l'intention de qui ils écrivent, pour quoi et pour qui ils vivent. Car la vraie question est là: Pour qui, pour quoi vivez-vous? Je vis parce que l'aveugle étau de la nature m'a élu parmi un million de germes possibles. Je vis pour ceux que mon passage sur terre et le bref laps de temps durant lequel je respire, de ma naissance à ma mort, ne laissent pas indifférents. Je vis, et je veux vivre, et je veux convaincre, et je veux vaincre parce que j'ai foi, avant tout, en la résistance que ma race oppose à tous les événements, j'ai foi en la noblesse de sa durée que ne saurait altérer aucun char d'assaut. Je vis parce qu'il se pourrait qu'en quelque moment de ma vie quelqu'un ait besoin de moi. Assurément, je serais ravi si mes vers avaient le pouvoir de rassembler tous les nuages et de vaincre la sécheresse. Si demain quelqu'un — je ne sais qui, hélas!, je ne sais qui — récite un de mes poèmes pour exprimer un gros chagrin ou une joie débordante, je saurai que c'est pour lui que j'écris. Ce n'est pas tout. J'écris à son intention, qu'il accueille mes vers ou non. La poésie est une lettre adressée à l'inconnu.

Ma chanson est ma résurrection

GHEORGHE PITUȚ

Un critique qui était aussi un grand poète disait que cela valait la peine d'écrire parce qu'il se trouvait toujours un lecteur au moins prêt à vivre ou à mourir pour votre œuvre. Et il ajoutait avec une assurance stupéfaite: « Moi j'ai un de ces lecteurs. » Qui donc, de nos jours, serait en droit de se flatter d'avoir un de ces lecteurs? A chaque écrivain un pareil lecteur — voilà l'idéal! Pour ma part, je l'ai vu qui me suivait à plusieurs reprises, aux heures difficiles de son existence. Ses yeux étaient semblables à quelque océan désolé en quête de vaisseaux. La soif bleue que fait naître en lui le caractère concret d'un état de choses différent est la sœur jumelle de ma soif. Un lecteur dans une grande ville. Un poète dans un monde terrible. Et la nuit, quand toutes les choses se retirent dans le sang comme dans une vieille maison, un essieu magnétique de ma tête fait tournoyer sur son front le monde qui nous semblait valoir la peine qu'on lui dise: il existe. Mais supposons que le lecteur évoqué plus haut naisse brusquement parmi dix ou vingt mille hommes, que sais-je! Alors j'aurai réussi. Je vivrai à ses yeux avec la simplicité d'une ampoule. Il pleurera de joie, en dedans, dans les nuits de lumière. J'imagine que chacun de nous, désireux d'accomplir des exploits extraordinaires, finit par se représenter la société sous l'aspect d'un champ infini. Qu'y voit-on? demanderait-il d'une voix détachée. Un champ. Il n'est pas jusqu'au brin d'herbe, au fragile brin d'herbe qui ne dissimule en lui tant de démence qu'il sifflerait au ciel, s'il le pouvait. Mais sa terre lui a mis des fers aux pieds jusqu'à la fin des temps. L'art est le fruit de la fantaisie. Un monde dépourvu de fantaisie est inconcevable. Un monde dépourvu d'art est inconcevable. Vouloir écrire dans son pays, c'est perpétuer une brillante tradition. Un champ informe qui fuirait sa platitude et sa monotonie serait d'une tristesse insoutenable. Je creuse un puits dans ce champ et je m'aperçois que le sol est d'abord battu; plus bas, débris frais en souvenir des papillons — les larves, et au-dessous en souvenir de la nuit — les nappes phréatiques que traversent en jappant les chiots de la terre. Le désir d'être plus pur à mes yeux et à ceux de mon prochain. J'écris parce que je ne peux pas m'en empêcher. Pardonnez-moi de me citer: « Ma chanson est ma résurrection. »

...le sprinter de jadis

NICHITA STĂNESCU

J'écris parce que j'ai quelque chose à dire, quelque chose qu'on ne saurait ni exprimer dans un langage scientifique, ni ranger dans les catégories éthiques ou philosophiques. J'écris parce que je sens que j'ai quelque chose à dire. Ce « quelque chose » relève plutôt de l'esthétique, sans toutefois y être soumis. Mais il se rapproche de l'esthétique plus que de toute autre notion moderne. J'écrirai jusqu'au jour où je serai convaincu d'avoir dit ce que je voulais dire. La littérature n'est que le véhicule d'une vérité. Le véhicule d'une vérité tendant à devenir celle d'un groupe. Ceux qui le forment sont les lecteurs. Cette banalité contient une bonne part de vérité et de mystère. Qui assume la destinée d'écrivain écrit à l'intention de ses lecteurs.

La notion d'écrivain comprend une équation parfaitement simple, à savoir: A *écrit à l'intention de toutes les autres lettres de l'aplhabet. La migration de* A *vers* B *et* C *et* D *et* E, *la tentative faite par l'individu de communiquer avec le général individualisé, l'Art d'écrire ne se confond pas avec la littérature en soi. Ecrire et faire de la littérature ce n'est pas la même chose. C'est par une pure convention que nous disons « art d'écrire ». Quand on a une révélation, une existence, « quelque chose » à communiquer, on le fait à l'aide de mots écrits. Le mot écrit est à la littérature ce que le fil téléphonique est à la parole qui s'adresse à quelqu'un dont on ne voit pas le visage. Qu'est-ce qu'un écrivain? Qui est l'écrivain? Lequel d'entre nous est un écrivain? C'est celui qui veut à tout prix communiquer une vérité à d'autres qu'à sa maîtresse et à ses amis. C'est celui qui veut transmettre une vérité généreuse. Autrement dit, communiquer une vérité non seulement à ses intimes mais aussi à des inconnus. S'il y réussit, on dit qu'il a du talent. Avoir du talent, c'est connaître, c'est parler*

Sculpture d'OVIDIU MAITEC:

ION PACEA: Nature morte (huile) →

STRUCTURES ALLÉGORIQUES DANS LA LITTÉRATURE OCCIDENTALE CONTEMPORAINE[1]

par VERA CĂLIN

L'allégorie est, à mon avis, l'expression d'une crise spirituelle: crise de la condition de l'homme ou de la société. Il existe des époques de crise, d'écroulement des anciennes certitudes, de remise en question du sens même de l'existence, époques de perplexité aiguë et d'épouvante. De telles époques semblent avoir favorisé tout particulièrement l'expression allégorique. Le baroque a été l'une d'entre elles; le moment qui se place immédiatement avant et après la première conflagration mondiale, qui s'est manifesté sur le plan esthétique par la formule expressionniste, en a été une autre; enfin la période qui a fait suite à la deuxième guerre, mondiale, période qui s'est prolongée sous certains aspects jusque de nos jours et qui, dans l'ordre littéraire, est caractérisée par une riche moisson d'œuvres que je considère comme appartenant au domaine allégorique, me semble apparentée aux deux autres par l'intensité de ses expériences ontologiques. Certes, je ne songe pas à établir une identité — pas même une comparaison pouvant être soutenue jusqu'à la limite — entre des attitudes spirituelles et artistiques aussi différentes que celles qui se présentent d'un côté sous l'aspect du baroque et de l'expressionnisme, et de l'autre, sous celui d'une bonne partie de la littérature actuelle. De tels points de repère, dans l'histoire plusieurs fois séculaire d'un mode d'expression artistique, peuvent servir tout au plus à établir certaines coordonnées d'un caractère très général, utiles cependant parce qu'elles permettent de comprendre le processus dans le cadre duquel certains modes de représentation qui semblaient périmés renaissent brusquement, avec un ardeur nouvelle.

Dans son ouvrage Manierismus in der Literatur, *G.R.Hocke établit un lien entre les périodes de crise dominées par l'angoisse universelle* (Weltangst) *et « la surproduction, l'inflation métaphorique »*[2]. *La peur de la vie et la terreur du néant s'extériorisent par une surabondance d'images, parce que « l'homme éprouve le besoin d'une apparence brillante* (Schein) *lorsqu'il ne supporte ni l'existence ni la non-existence, étant lui-même une apparence »* (Rowohlts deutsche Enzyklopädie, pp. 76 — 77) (Ein Wesen des Scheins). *La relation établie par Hocke entre les sentiments d'incertitude ontologique et sociale, de conscience de la crise, d'une part, et l'excès métaphorique d'autre part, relation suggérée par l'abondance des images, des emblèmes, par les concetti des époques qu'il nomme maniéristes, peut être reprise et appliquée aux époques dominées par l'expression allégorique. Le premier terme de la relation resterait alors la tension créée par les antagonismes politiques, idéologiques, philosophiques, tension qui évite l'expression directe et univoque*[3], *le deuxième terme étant représenté par le travestissement d'affects ou de concepts en personnages ou situations constituant des archétypes, travestissement qui, en dernière analyse, est l'essence même de l'allégorie. Ce qui me semble cependant nécessaire, pour avoir l'explication du phénomène de renaissance de l'allégorie au siècle actuel, c'est d'opérer une nouvelle dissociation entre l'allégorie et le symbole. Ayant la latitude d'établir et de renouveler des correspondances sur la base de l'analogie universelle, de l'unité primordiale du monde, le symbole, qui ouvre sur l'infini, est une source inépuisable d'expression. Tout affect, dans ses nuances ultra-subtiles, infinitésimales, toute situation subjective ou objective peut trouver son équivalent symbolique. C'est pourquoi je ne pense pas que l'on puisse parler des schémas symboliques de la même manière que des schémas ou des prototypes allégoriques; c'est pourquoi l'idée d'une classification ou d'une numérotation des symboles semble aberrante, cependant qu'une classification des modèles allégoriques et même, en portant à sa limite l'intention systématique, leur numérotation, n'apparaît pas comme une simple élucubration. L'aire de l'allégorie est beaucoup plus restreinte que celle du symbole. Ce dernier n'utilise pas des modèles, ne rend pas sensibles des contenus affectifs ou mentaux constitués, ne cristallise pas dans des formes parfaitement délimitées certaines expériences liminaires, nettement identifiables et même susceptibles d'être étiquetées. Mais la limitation de l'allégorie tient à son essence et à ses fonctions mêmes. Quand nous disons que nous pouvons imaginer une action de classification des structures allégoriques, nous nous référons au fait que l'allégorie ne rend généralement pas sensibles, sur le plan artistique, des nuances subtiles ou des oscillations affectives ineffables et plus difficilement communicables, mais de préférence des situations limite, des états affectifs poussés au paroxysme et d'un caractère général, des expériences premières et dernières non seulement d'un individu, d'une conscience, mais de l'Homme lui-même et de la conscience humaine.*

L'homme devant la mort — telle est l'expérience concrétisée dans la moralité Everyman *du XVe siècle. La question que se posent tous les hommes de tous les temps, quant à la direction que prend l'âme après la mort, se projette allégoriquement dans la* Divine Comédie, *dans toutes les « visions » qui l'ont précédée ou qui l'ont suivie, dans les auto-sacramentelles de Calderon. Toutes ces allégories représentent des périples métaphysiques. Swift et, dans une plus grande mesure, Voltaire, nous présentent des périples de la connaissance terrestre, tentant de répondre à des questions ayant trait au sens de la vie et à l'essence de la condition humaine. La lutte entre le bien et le mal, entre des réalités morales antagonistes, s'extériorise allégoriquement dans ce que l'on a appelé des* psychomachies. *Ainsi, l'allégorie répond au besoin de communication éprouvé par l'âme humaine qui, dans les moments d'extrême tension ou de recueillement, provoqués par le sentiment de l'abîme, se considère elle-même en des termes propres aux essen-*

ces dépouillées de leur enveloppe contingente. Ainsi compris, l'art allégorique est l'expression stylisée de quelques expériences fondamentales de la conscience humaine. La plus grandiose allégorie de toute la littérature roumaine est celle qui exprime la communion solennelle, dans la mort, du paysan archaïque avec la nature. Le fait que, dans la ballade populaire roumaine Miorița, *les noces fantastiques du pâtre avec la mort, devenue l'« épouse du monde», ont pu suggérer à Lucian Blaga une ample construction philosophique, développée dans son ouvrage* Spațiul mioritic (l'Espace « mioritique »), *atteste une fois de plus les racines ontologiques de l'expression allégorique. L'expérience sociale, culturelle, livresque, ne devient une matière allégorique conformément à cette signification que lorsque l'intensité et l'ampleur d'une situation de ce genre engagent les couches les plus profondes de la pensée et de l'affectivité humaines, celles où sont débattues les grandes questions de l'existence. C'est ce qui s'est produit, au cours d'un processus progressif, durant la première moitié de notre siècle et qui s'est répété ensuite, dans les années qui ont suivi la seconde guerre mondiale. Il convient de rattacher à ce phénomène de réverbération des faits objectifs dans les régions les plus intimes de la conscience, à cette transformation de l'expérience sociale et morale en une expérience ontologique, la renaissance de l'allégorie dans la littérature du XXe siècle*[4]. *Avant de passer à la description de quelques versions contemporaines des modèles allégoriques traditionnels, on doit observer que, dans un grand nombre d'œuvres de la littérature la plus récente, les schémas compositionnels expérimentés par la littérature du Moyen Age ou de la Renaissance se maintiennent, mais sont traités d'une manière qui caractérise la mentalité moderne, selon laquelle la condition humaine se trouve sous le signe de l'absurde et du grotesque. Ce sont des œuvres qui semblent parodier des situations allégoriques depuis longtemps connues et intégrées à la conscience du consommateur de littérature.*

La route sans destination

Le premier à utiliser ce genre d'allégorie, obtenue par la déformation ironique des anciens schémas, a été Kafka. A première vue, son Château *s'organise autour du schéma bien connu du* trajet. *K. est le protagoniste, l'archétype d'une aventure qui consiste à atteindre un but difficilement accessible, but concrétisé par un autre archétype, celui du château auquel mène une route parsemée d'embûches. K. prétend détenir le titre d'arpenteur et aspire à obtenir de la part des autorités du village une confirmation dans cette fonction. Pourtant, dès le premier instant, sa nomination paraît sujette à caution, peut-être parce qu'elle n'émane pas du Château même, peut-être parce qu'elle est le résultat d'une erreur bureaucratique. En tant que symbole physique de la convergence, le Château entrevu du fond de la vallée dément toutes les images traditionnelles que l'on pourrait se faire d'un tel édifice. Il n'a rien d'un château fort féodal, mais se présente comme une agglomération de petites constructions. Bien plus: les informations obtenues par K. au cours de ses recherches désespérées ne mentionnent que des bureaux sordides, peuplés de fonctionnaires énigmatiques. Le chemin que doit parcourir l'arpenteur, pareil au voyageur allégorique, représente à son tour une variante déformée du trajet traditionnel. Généralement, le pèlerin engagé dans le périple d'une initiation parcourt un espace jalonné de tentations et de dangers, et chaque obstacle vaincu le rapproche davantage du but qu'il se propose d'atteindre. Dans les contes populaires roumains, le prince charmant s'engage le plus souvent dans une expédition dangereuse pour délivrer sa belle de l'esclavage, ou encore pour libérer une contrée en proie aux calamités que lui impose la domination d'une méchant roi ou d'une créature maligne: dragon, ogre, etc. Le point final du trajet, comme pour les héros aventureux des romans de chevalerie (par exemple les chevaliers du poème allégorique de Spencer,* Faerie Queen), *est un château. Toutes ces fictions allégoriques ont, à l'origine, le même prototype mythique: le salut de l'humanité, dû à un rédempteur qui met fin aux calamités et instaure l'âge d'or. Les retours en arrière, les déviations étaient dans ces allégories des accidents prévisibles qui, pourtant, ne compromettaient pas une marche toujours ascendante. K., qui s'engage dès le premier jour sur la route du château, répète plusieurs fois sa tentative, sans avoir la certitude que la direction choisie par lui est la bonne. D'ailleurs, par des effets de mirage, le château qui se dresse au sommet de la colline semble se refuser à tout accès, en sorte que le nommé K. demeure le «prisonnier de la route», et cette métaphore résume en fait la situation du personnage par rapport au trajet qu'il se propose de suivre. Tout se passe comme dans un cauchemar où l'on exécute les mouvements de la marche sans pourtant parcourir la moindre portion de route. Ainsi, K. se maintient dans un état de suspension, par le fait que les forces agissant sur ce personnage (le désir de pénétrer dans le Château et les obstacles absurdes qui l'en empêchent) se neutralisent. Tout comme l'homme assoiffé de légalité qui, dans l'apologue* Devant la loi, *attend pendant vingt ans devant une porte, sans être chassé mais sans pouvoir pénétrer dans l'enceinte, K., engagé dans la voie qui mène au Château, reste pratiquement dans une parfaite immobilité. Sa condition est celle d'un homme qui s'obstine à chercher le sens d'un monde illogique. L'absurdité ne tient pas seulement au caractère trompeur de l'autorité suprême qui accueille les aspirations de K. en silence, avec indifférence et même d'un air absent. L'ironie de Kafka est totalement destructive parce qu'elle vise les deux termes de l'antagonisme: homme — autorité suprême. Une étude de Walter Sokel*[5] *signale la double fraude sur laquelle est fondé le roman de Kafka, fraude jamais dénoncée explicitement, mais suggérée par la note d'ambiguïté qui désagrège toutes les certitudes quant au sens de l'existence humaine. K. est lui aussi un imposteur; « il nous fait croire qu'il a été nommé arpenteur par une décision du Château et pose en victime de la bureaucratie routinière, alors qu'en réalité il n'a nullement le droit de revendiquer ce rôle, car il ne possède pas le moindre document attestant sa formation» (pp. 39—40). A la lumière*

de cette interprétation, on voit qu'entre K. et le Château se livre une lutte (autre modèle allégorique), K. ayant provoqué le Château à accepter sa demande injustifiée. La relation entre les deux antagonistes réalise une version pleine d'ironie du modèle de la psychomachie. Le Château « répond à la prétention irréelle (de K.) par une nomination non moins irréelle » (p. 41). Cette opposition entre deux irrealités est destinée à placer le rapport sujet-objet dans un monde labyrinthique et chimérique. Dans le roman de Kafka, l'idée de l'inconsistance des réalisations humaines et de l'ambiguïté de leurs buts a modelé les schémas allégoriques du trajet et de la lutte d'une manière qui les mène à leur propre négation. La voie dans laquelle s'engage le voyageur serpente sans raison, s'embourbe ou oblique dans une direction opposée à celle du Château. Le point d'arrivée du trajet — le Château — est une apparition fantomatique dont l'attribut de siège de l'autorité ou de distributeur du bonheur est mis en doute par principe et périodiquement contesté. La lutte — si tant est qu'il existe une lutte — se déroule entre deux antagonistes qui ne se rencontrent jamais et qui, tout en espérant préciser leur essence dans cet affrontement décisif (le Château devenant éventuellement une essence maléfique ou peut-être le siège de la grâce et K. obtenant le salut par l'ardeur même de son aspiration), demeurent néanmoins dans une situation confuse, ambiguë. Une route qui ne mène nulle part, deux antagonistes qui ne peuvent pas se rencontrer en un affrontement décisif — tels sont les résultats des modifications opérées sur certains schémas traditionnels par l'intervention d'une ironie tragique, intéressée par les échecs d'une humanité que torture l'angoisse de l'indétermination.

Par contre, aucun élément tragique n'est concevable dans la zone d'existence où grouillent les personnages de Samuel Beckett. Dans l'œuvre de l'écrivain irlandais, ravagée par l'angoisse métaphysique, s'agitent dans les soubresauts de l'agonie, au milieu d'une atmosphère raréfiée, des êtres larvaires qui n'atteignent jamais au niveau d'une entière conscience, et dont les vagues manifestations (balbutiements incohérents, transes de moribonds) tiennent du grotesque. Le désir de faire connaître « l'humaine condition » détermine Beckett à créer des archétypes. A cet égard, on peut considérer comme significatif le morceau de prose intitulé Comment est-ce, *qui cumule quelques-uns des schémas allégoriques traditionnels (le trajet, le cortège, la lutte), en les modifiant dans le sens d'une déformation exigée par un complexe d'idées et d'affects, conformément auxquels l'univers se trouverait au seuil de l'extinction. Le personnage qui se dévoile au cours d'un monologue très long et incohérent effectue un trajet dans la boue (milieu de prédilection pour Beckett) et dans l'obscurité, tenant à la main un sac rempli de boîtes de conserves. Les mots murmurés par lui transmettent, dans un langage que la logique ne contrôle pas, des pensées fragmentaires, des impressions désordonnées, qui se superposent, se ramifient, se brisent en une confusion aggravée par le fait que ce personnage est, soit une conscience obnubilée, soit un être abruti. Le monologue se compose d'impressions présentes, de vagues réminiscences d'une enfance trouble, de rêves, d'hallucinations. Ce caractère subjectif, déterminé par l'extériorisation du flux intérieur, finit par céder quand le personnage se met à épiloguer de la même façon incohérente sur la condition humaine (« comment est-ce »). Le voyage dans la boue du personnage de Beckett est marqué par trois étapes: avant Pim, avec Pim, après Pim, étapes rattachées à la seule rencontre possible dans une existence vide: celle du bourreau avec sa victime. La marche pénible — une sorte de reptation — est placée sous le signe de la répétition (l'éternelle répétition beckettienne), ce qui imprime à la relation le rythme rituel propre à l'allégorie. La condition du voyageur est celle d'une solitude horrible, aggravée par des besoins biologiques écœurants. C'est une solitude existentielle, dépourvue de grandeur, placée aux confins de l'humanité, la boue étant le symbole de l'impureté visqueuse et carnivore qui engloutit tout ce qui est humain. L'immensité vide prend fin au moment où la victime — Pim — est rejointe par Bom — le bourreau — le narrateur. (Dès l'abord s'insinue la suggestion d'un circuit dépourvu de sens: « Ceux qui traînent devant qui traînent derrière à qui est arrivé va arriver ce qui vous arrive cortège sans fin sacs crevés au profit de tous. ») La deuxième partie réserve une surprise, renverse la situation sur cette route déserte, vide de toute expérience. L'ancien bourreau de Pim, Bom, sera rejoint par un autre bourreau, Bem, dont il deviendra à son tour la victime. La rencontre des deux personnages-prototypes se résume à une sadique étreinte, qui arrache un cri à la victime. La fusion dans l'horreur est suivie d'une séparation. Le cri se transforme en murmure, le silence et la solitude s'installent à nouveau. Entre ce moment et celui de la rencontre suivante se place une longue attente. (L'attente, principal motif beckettien.) Le modèle allégorique de la lutte prend, chez Beckett, un accent qu'aucun des anciens auteurs d'allégories ne pouvait lui accorder. Le bourreau et la victime — c'est-à-dire les deux antagonistes — ne détiennent que temporairement leurs rôles, parce que, dans un monde gouverné par le principe circulaire, ils sont interchangeables. L'opposition entre les deux personnages ne comporte aucune valorisation morale comme on en trouve dans toutes les allégories axées sur le schéma de la lutte, aucune opposition entre des principes antagonistes. Dans la « psychomachie » intitulée* Le Divan ou la dispute entre le sage et le monde, *ou le procès de l'âme avec le corps, œuvre de l'érudit roumain du XVIIIe siècle Dimitrie Cantemir, on trouve, dans une convention allégorique, l'objectivation du mouvement pendulaire de l'âme entre deux ordres irréconciliables: les sollicitations terrestres (le Monde) et une sagesse ascétique nourrie de préceptes de l'Ecclésiaste et de restrictions stoïques. C'est un moment de la millénaire dispute entre l'immanence et la transcendance, dispute que le modèle allégorique de la psychomachie a exprimée au moyen d'une stylisation didactique persuasive. Mais, pour en revenir à la littérature de notre siècle, Bertholt Brecht dans un grand nombre de ses pièces paraboliques, Thomas Mann dans* Mario et le Sorcier, *les auteurs*

de romans policiers ou de « westerns » *— en dépit de dissimilitudes fondamentales qui les placent à des échelons de valeur et sur des orbites totalement différents — accordent aux deux termes antagonistes des physionomies morales distinctes, voire diamétralement opposées. Dans leur cas, la confusion des deux principes engagés dans la lutte devient impossible, de même qu'est impossible une inversion des rôles. La victime ne pourra jamais devenir un bourreau, mais tout au plus, comme dans* Mario et le Sorcier, *l'instrument de la justice, cependant que le bourreau ne deviendra pas une victime, mais subira le châtiment que lui réserve le sens moral. Chez Beckett, tout au contraire, la relation à l'intérieur du couple (schéma classique auquel l'auteur de* Godot *recourt très souvent) oscille entre le pôle de l'agression et de l'asservissement d'une part (comme dans le cas du couple sans cesse reconstitué de* Comment est-ce, *ou du couple Pozzo-Lucky de* En attendant Godot) *et, d'autre part, le pôle de la fusion. Les deux antagonistes se résorbent l'un dans l'autre, ils sont finalement réductibles à un seul être (et, ainsi, nous abordons un autre thème, celui de la perte de l'identité, si fréquent dans l'actuelle littérature d'avant-garde). Les modèles allégoriques identifiables dans* Comment est-ce *sont traités dans l'esprit d'une pensée obsédée par la terreur du néant. Le trajet est détruit par la réduction des étapes à un seul point; la lutte s'annule par l'équivalence des principes exclusifs; et quant à la procession métaphysique, marquée par le rythme allégorique, elle ne transmet pas (comme font les cortèges du Moyen Age ou de lè Renaissance) l'idée d'un ordre hiérarchique ou d'une quelconque succession logique, parce qu'elle offre, dans tous ses points, l'image du même personnage complétement abruti, qui avance lourdement dans la boue, traînant derrière lui — lamentable détail — un sac plein de boîtes de conserves. Pour réaliser cette grotesque « comédie non-divine » projetée sur l'arrière-plan d'un univers éteint, pour proclamer le néant cosmique et la dégradation de l'homme, Beckett emprunte, en les déformant sur le mode grotesque, les anciens modèles allégoriques (trajet, lutte, procession). C'est seulement par la déformation de certains archétypes ayant figuré précédemment, dans un grand nombre de cas, la dynamique de la vie humaine, que Beckett a pu suggérer la stagnation anthologique et l'immobilisme.*

Le paradoxal et très discuté Jorge Luis Borges, écrivain argentin dans l'œuvre duquel se rejoignent les suggestions provenant des domaines les plus variés et apparemment les plus irréconciliables de la pensée — la philosophie orientale et l'ésotérisme mystique alexandrin, la poésie symboliste et post-symboliste, la littérature parabolique du type Kafka et même du type Brecht — utilise, dans l'agencement d'aventures spirituelles aberrantes, dans la création d'une magie des idées (problèmes qui révèlent un écrivain dont l'érudition est prodigieuse), la technique parabolique et un système métaphorique où nous reconnaissons quelques-uns des leitmotive du baroque et du maniérisme. Le miroir, le masque, l'hallucination onirique, le monstre, le symbolisme du livre, de la lettre, du chiffre (« l'univers est écriture ») et surtout le labyrinthe — toutes les métaphores abstruses que Hocke considère comme l'extériorisation de l'esprit ésotérique, saturnien, paradoxal de l'artiste maniériste — se retrouvent dans l'œuvre de ce créateur de « mythes de l'irrégularité »[6], *de symboles du mystère, aptes à incorporer le jeu des idées les plus abstraites. L'apologue intitulé* L'immortel, *du volume* El Aleph, *propose une variante au modèle allégorique que j'ai dénommé « le trajet », variante dictée par la vision labyrinthique de l'univers. L'histoire de l'antiquaire Cartaphilus, qui se souvient d'une aventure à laquelle il a été mêlé à l'époque de Dioclétien, commence par une « recherche ». Le tribun cherche le fleuve et la Citadelle des Immortels, dont il a connu l'existence par un guerrier blessé. Suit « le trajet », parsemé de dangers, qui dévoile une géographie du mystère, de la terreur, du monstrueux (le Pays des Troglodytes qui dévorent des serpents et n'ont pas le don de la parole; le Pays des Garamanthes, qui mettent leurs femmes en commun et se nourrissent de chair de lion; le Pays des Satyres débauchés, etc.). La Citadelle des Immortels, aperçue tardivement sur le faîte de la montagne au pied de laquelle coule une eau malpropre, n'est accessible que par un labyrinthe souterrain — autre variante du trajet difficile. Après avoir effectué tout seul ce parcours souterrain, le voyageur passe de « l'aveugle contrée des labyrinthes noirs » dans une zone lumineuse, dominée par la Citadelle des Immortels. Cette Citadelle s'avère être une construction inintelligible. Monumental, submergé d'ornements (chapiteaux, astragales, frontons et couples), étouffé sous des excroissances hétérogènes, le « Palais tortueux » dénote une imagination absurde. «Les dieux qui l'ont élevé étaient fous », affirme le voyageur, en présence de cette inutile architecture (corridors sans issue, fenêtres qui ne peuvent s'ouvrir parce qu'elles sont inaccessibles, escaliers à l'envers, dont les marches et les balustrades sont tournées vers le bas, autres escaliers n'aboutissant nulle part). L'architecture démentielle de la Citadelle des Immortels discrédite symboliquement « l'immortalité » à laquelle aspire ardemment le voyageur, et ce discrédit est parachevé par l'apparition de l'immortel troglodyte. La Citadelle, construction dépourvue de sens, dont la destination est évidemment illusoire et qui semble composée d'éléments fournis par les constructions des toiles de Fabrizio Clerici et de Desiderio Monsu, représente un ouvrage à l'envers, un retour au chaos initial, suggéré par la présence des troglodytes, héritiers de l'ancienne Citadelle des Immortels. La nouvelle construction est donc une parodie, et les immortels troglodytes en sont une autre.*

Toute tentative pour découvrir un coefficient philosophique commun aux œuvres précédemment citées comme des développements contemporains du modèle du trajet me semble vouée à l'échec. Les idées et les affects dont procèdent le Château *de Kafka, le monologue beckettien* Comment est-ce, *l'apologue de Borges* L'Immortel, *ne sauraient être réduits à une source conceptuelle uni-*

que, autre que la source générique qu'est la croyance à l'irrationnalité foncière du monde. En échange, le motif du trajet, qui peut être identifié dans toutes les œuvres mentionnées, offre une base intime de rapprochement. Le motif du trajet plein d'embûches suppose l'impossibilité, pour les voyageurs, d'arriver à une destination qui justifie leurs efforts. Le voyage dans la boue du personnage beckettien exclut, par son caractère circulaire, l'idée d'une adresse précise. Le fantomatique château se refuse, par un étrange jeu d'énigmes et d'ambiguïtés, aux intentions de K. La Citadelle des Immortels est une chimère, et le voyage labyrinthique de Rufus vers un but qui ne se trouve nulle part annihile, par son caractère de parodie, l'ardeur de la recherche. En entreprenant un trajet initiatique, ces personnages vont à leur perte, au lieu de tendre à un accomplissement. On pourrait dire que, dans une atmosphère spirituelle saturée par les émanations de certains systèmes philosophiques qui refusent à l'homme la satisfaction des grandes certitudes et des compensations offertes par l'univers, la route qui n'aboutit nulle part devient la variante de prédilection du périple existentiel.

L'espace clos

Dans l'ancienne allégorie, l'espace clos était l'enfer, le siège du Mal, cité réputée inexpugnable, mais conquise pourtant, à la fin, par le héros idéal; et c'est également un jardin entouré de murailles qui représente le centre de l'Idéal (le Roman de la Rose), *ou le territoire paradisiaque, dont le jardinier est Dieu lui-même. Prenant d'autres fois, un sens politique comme dans les* Enseignements *adressés au XVIe siècle par le voïvode roumain Neagoe Basarab, à son fils Teodosie — le jardin était l'emblème d'un Etat qui se constituait un corps de féaux se suffisant à eux-mêmes, dans un espace enchanteur conçu pour assurer leur propre bonheur et l'affermissement du règne. Dans l'allégorie de notre siècle, le modèle de l'espace clos a été souvent choisi pour sa possibilité de rendre sensibles les angoisses de l'âme tourmentée et aliénée, à laquelle était interdit l'accès du siège de l'idéal. En ce cas, l'espace clos agit par exclusion, donnant à celui qui aspire à ce centre du désir un grave sentiment de frustration. Mais la littérature contemporaine présente aussi l'archétype de l'enceinte qui séquestre, qui supprime tout contact avec le monde extérieur. Générateur d'un sentiment oppressant de claustration, le schéma de l'espace clos du dedans apparaît comme une variante de l'enfer et se montre docile à l'égard des multiples suggestions d'une angoisse soit indifférente philosophiquement, soit au contraire intégrée dans certains systèmes philosophiques. On a remarqué la fréquence des symboles de la claustration dans l'œuvre de Kafka. La cage, la galerie souterraine, la cité inabordable, le château, appartiennent à un système d'images qui a la prédilection de l'auteur du* Château. *Pour le personnage kafkaïen, l'espace hermétiquement clos est le plus souvent considéré sous l'angle de l'individu qui se trouve à l'extérieur et auquel l'entrée dans l'enceinte est refusée. Des exceptions semblent être le* terrier, *qui se trouve dans l'apologue du même nom, et le mur de* la Grande Muraille Chinoise. *Une lecture attentive rend cependant sensibles les effets de la paradoxale ironie kafkaïenne. La grande muraille est une construction parfaitement aberrante et d'une totale gratuité, étant donné que l'essence même d'un mur de protection contre les ennemis du dehors est niée par son caractère fragmentaire, par la division en segments de la ceinture de défense. La Grande Muraille est une fausse enceinte. La véritable enceinte — celle-ci parfaitement étanche aux tentatives de pénétration du dehors — est constituée par le centre administratif de l'Empire, ce noyau qu'est le Conseil Suprême — bien qu'invisible — de la gigantesque structure bureaucratique. Ce Conseil secret, symbole de la force impériale, foyer d'où émanent les dispositions les plus incompréhensibles, qui se transmettent depuis des siècles, par un mouvement ondulatoire, jusqu'aux limites de l'empire, constitue le point central de tout un système d'enceintes concentriques. Les enceintes sont impénétrables et leur impénétrabilité, en contraste avec le caractère fragmentaire de la muraille de défense, imprime à l'apologue cette note de non-sens propre à la prose kafkaïenne. Le mur d'enceinte qui exclut apparaît aussi dans l'apologue* Devant la loi. *Le modèle de l'espace clos y traduit non seulement la condition humaine réduite à l'attente, mais aussi l'ambivalence si discutée, déterminante pour l'atmosphère psychique des grands romans kafkaïens, cet état de suspension à l'intérieur duquel se neutralisent des sentiments antagonistes. Dans l'enceinte de la loi existait une entrée prévue pour l'homme de la campagne, « sa » porte. Mais « sa » porte devait rester à jamais verrouillée, précisément pour que l'homme pût accomplir son destin, résumé à un état de perpétuelle et vaine attente. La modification de la perspective concernant l'enceinte, le mur infranchissable, en d'autres termes la contemplation de l'intérieur de l'espace fermé, et les considérations qu'il suscite chez celui qui s'y sent prisonnier, fait penser à d'autres impulsions affectives ou philosophiques. Il faut mentionner cependant que, dans l'œuvre du même écrivain, les deux perspectives ne s'excluent pas. Le sentiment d'aliénation favorisé par la situation d'un homme que l'on empêche d'entrer peut être complémentaire du sentiment oppressant que fait naître la situation de prisonnier. Kafka a parfois considéré de l'intérieur le mur, les barreaux de la cage, les parois de la galerie souterraine, comme par exemple dans* le Terrier. *Mais là aussi, l'histoire de la taupe qui creuse dans le sol un abri destiné à devenir inexpugnable est équivoque sous le rapport du sens attribué à l'espace clos. Obsédée par la terreur d'une agression du dehors, la bête périt assiégée dans son refuge labyrinthique.*

La métaphore de l'univers clos est le plus fréquemment adoptée par un système philosophique selon lequel le monde est un non-sens, sa « logique » intérieure étant incompréhensible pour la conscience humaine. Dans son essai le Mythe de Sisyphe, *Albert Camus soutient que le pouvoir de compréhension humain appliqué à l'ordre cosmique se heurte à la grande énigme de la mort, murs absurdes, symbole*

de l'interdiction fatale opposée à toute tentative de déchiffrer le sens de la vie, de cette vie que, dans un commentaire de l'œuvre de Kafka, Camus nomme « un effroyable apprentissage de la mort » [7]. *Dans* le Mythe de Sisyphe, *Camus utilise le « mur « comme un symbole à résonance ontologique de l'absurdité de l'univers et d'une condition humaine à l'intérieur de laquelle « on ne peut trouver la paix qu'en refusant de savoir et de vivre, où le désir de conquérir se heurte à des murs qui résistent aux assauts... » Dans un univers indéchiffrable, l'homme enchaîné, torturé par « le perpétuel affrontement entre cette irrationnalité et son désir frénétique de clarté »* [8], *ne peut espérer une autre lucidité que celle qui lui est conférée par la constatation de l'existence des murs. Dans* la Peste, *Albert Camus imagine une collectivité prisonnière dans un espace fermé. La ville, dévastée par le fléau et isolée, après la fermeture des portes, de tout le reste de l'humanité, s'impose d'une manière évidente comme un archétype de ce que l'on a appelé l'univers concentrationnaire. En plus de cette expérience de l'horreur, le livre de Camus figure allégoriquement la situation de l'humanité enfermée dans « les murs absurdes », l'emprisonnement irréductible, supportable seulement par la constatation lucide de la situation et l'adoption d'une éthique de la catastrophe. Dans* la Peste, *l'espace clos, considéré comme l'emblème de la destinée humaine, est en même temps une hypothèse en vue de l'élaboration d'une éthique. Dans la mesure où ils sont présentés comme des entités psychologiques, les personnages du roman de Camus considèrent eux aussi la peste comme un symbole qui invite aux généralisations et aux conclusions morales. L'univers fermé, qui concentre en lui un maximum de malheur et, par suite de l'isolement total, oblige le malheur à se suffire à lui-même, est apparu à Camus — le penseur qui s'est efforcé de sauver la dignité de Sisyphe auquel est imposé un supplice absurde — comme le milieu le plus approprié à l'expérimentation d'une morale des situations extrêmes.*

En 1944, quand il fait jouer sa pièce Huis clos, *Jean-Paul Sartre accorde à l'allégorie le rôle de rendre sensibles les idées-programmes — constitutives à cette époque — de sa conception existentialiste. Que l'enfer de* Huis clos *soit une chambre d'hôtel hermétiquement fermée et inondée de lumière électrique, correspond à la direction descendante de l'allégorie contemporaine, qui tend ostensiblement à l'anti-monumental. Les trois personnages séquestrés sont des damnés, voués à expier les erreurs de leur vie dans une cohabitation dont l'absurdité ne leur apparaît clairement que lorsqu'ils se demandent pourquoi ils ont été réunis là. La consolation de savoir que c'est par suite d'une regrettable erreur que trois êtres dépourvus de toute affinité entre eux ont pu être choisis pour parcourir ensemble l'éternité, est anéantie lorsque les relations entre les trois damnés précisent le sens de l'enfer: l'Enfer, ce sont les autres.*

Dino Buzzati a souvent été classé parmi les successeurs de Kafka et, en effet, la surréalité de la prose et du théâtre de l'écrivain italien est constituée, tout comme chez l'auteur du Château, *par l'intégration de l'absurde et de l'énigmatique dans une situation normale, d'un prosaïsme étudié. Le roman parabolique* Il Deserto dei Tartari *synthétise quelques-uns des modèles et des situations préférés de l'allégorie contemporaine, parmi lesquels figurent au premier plan le motif de l'espace fermé et celui de l'expectative. La forteresse Bastiani est un milieu hermétiquement clos, isolé du reste du monde. Dans cet univers fermé, de dimensions réduites, se déroule un « teatrum mundi » dans le cadre duquel les personnages ne jouent pas des rôles différents, mais sont des incarnations répétées d'une même tension, d'un même espoir absurde. Tout est stylisé conformément aux lois de l'allégorie. La forteresse est une construction géométrique, le paysage dénudé, aride (rochers, éboulis, espaces désertiques), est lui aussi réduit à ses lignes essentielles; tout spécialement sont enregistrées les variations de la lumière, qui marquent les heures de la journée et la succession des saisons. La forteresse Bastiani est une construction qui ne présente absolument aucune utilité. A l'intérieur de l'enceinte, dans une atmosphère raréfiée, stérile, vit une formation militaire, une communauté d'hommes qui s'imposent un régime d'ascèse dans l'attente d'une chimérique lutte défensive qui justifierait cette attente. Cette illusion, nécessaire pour qu'entre les murs de la citadelle les gestes quotidiens de la vie soient possibles, accapare les esprits, absorbe les énergies. Immobilisé par l'inertie et contaminé par la tension que crée l'attente du combat, l'officier Giovanni Drogo se soumet docilement au cérémonial militaire, car le fort Bastiani, tout comme les institutions kafkaïennes, se soutient grâce à un formalisme absurde, à des rites sévères et dépourvus de sens, représentés par les exercices, les mots de passe, la relève des sentinelles et des gardes. L'atmosphère de cauchemar, obtenue par la consignation minutieuse de ces rites quotidiens que dicte le règlement rigide du fort, est aggravée par une note aberrante, provenant de la permanente mise en évidence de l'inutilité de cette structure dans son ensemble. La vie au fort Bastiani est « un chef-d'œuvre de démence », créé par le formalisme militaire. Une force inconnue et qui n'a pas de nom engourdit l'esprit critique des officiers aussitôt qu'ils pénètrent à l'intérieur du fort. L'espace fermé engendre un état hypnotique, puisque les jeunes qui viennent y faire leur stage et sont dévorés par le désir de rentrer dans le circuit de l'existence normale, deviennent pourtant, à bref délai, les esclaves du mirage d'un combat qui n'a pas lieu. L'aventure de Drogo, d'abord rebelle à l'odieux règlement et aspirant à s'évader, puis prisonnier du fort, oubliant le passé et la vie normale, devient symbolique pour le procès de la dépersonnalisation dans un espace isolé, à l'intérieur duquel un système de lois fonctionne à vide. Tout comme la gigantesque machine bureaucratique du* Château, *qui se soutient par elle-même, en se recréant sans cesse, le règlement du fort Bastiani devient « une réalité en soi et pour soi », exerçant une action déterminante sur l'existence de ceux qui vivent dans son enceinte. Dans le roman de Buzzati, aussi bien que chez Kafka, la déshumanisation se produit sous l'empire d'un mécanisme aussi implacable*

qu'absurde. Fasciné par une structure parfaite dans son inutilité, Drogo se laisse absorber par l'espace clos, traîner par le rythme du temps pur. C'est un temps qu'aucun événement ne marque, un temps qui coexiste avec l'immobilité spatiale, un temps ayant un rythme immuable, identique pour tous les hommes, « ni plus lent pour ceux qui sont malheureux, ni plus rapide pour ceux qui ont de la chance ». L'espace fermé de Buzzati uniformise les destinées (même les rêves deviennent standard); il exclut la possibilité du débat intérieur et du choix. En échange, le phénomène de la suggestion, de l'auto-mystification, se développe monstrueusement dans un univers hermétique, et je pense que, pour Buzzati, l'idée d'adopter le modèle de l'espace clos a pu être suggérée par la mystification en masse et l'annihilation de la personnalité sous le régime fasciste, dont l'écrivain italien a été contemporain. Alors que l'espace clos de Camus favorise l'accession des individus amorphes au rang de consciences et dicte des options, la caserne de Buzzati, par l'effet de l'illusion et de la mystification, paralyse le libre arbitre. La pièce Un cas clinique *(1953) a été à juste titre considérée comme une « moralité », comme un* Everyman *transposé à l'époque moderne et représentant la mort du Riche*[9]. *La moralité de Buzzati figure, allégoriquement, le passage de la vie à la mort, passage graduel effectué dans un univers fermé (le sanatorium), par la descente d'un escalier semblable à celui qui mène aux abîmes dantesques. La structure de l'édifice entre les murs duquel le grand homme d'affaires Corti se sépare successivement de tous les biens de ce monde pour pénétrer dans la zone des ténèbres, rappelle elle aussi la hiérarchie implacable de l'enfer de Dante; de même, le hall où les patients, tous également terrifiés et fiévreux, attendent le diagnostic qui leur permettra d'être reçus au sanatorium, nous fait penser aux âmes qui attendent de franchir les eaux du Styx pour pénétrer dans l'empire des ombres. L'expérience de Corti se produit dans l'air asphyxiant de la clinique. Le moribond comprend que la mort signifie la claustration et que l'hôpital, entre les murs duquel on est irrémédiablement retenu, est une anticipation du cercueil. Mais la pièce de Buzzati étend le symbole de la claustration à toute structure sociale dominée par le principe hiérarchique et fonctionnant en vertu d'une loi inflexible et inhumaine. Le riche Corti découvre, contre son gré, l'espace fermé; ensuite, obligé de descendre toutes les marches jusqu'au fond du gouffre, il comprend la structure d'une société qui maintient son ordre par la violence et l'hypocrisie, ordre dont le principe lui avait échappé. Tel est le sens de la « moralité » de Buzzati, où le modèle de l'espace institutionnel fermé, inexistant dans l'Everyman du XVe siècle, invite à la généralisation du symbole. Celui-ci est apte à dénoncer la compression de l'individu par la violence exercée au nom d'une stricte hiérarchie, comme une caractéristique de la tragique condition de l'homme.*

L'uniforme

Dans l'allégorie traditionnelle, le modèle des vêtements — élément exerçant une action magique sur la destinée humaine, symbole de nature divine ou institutionnelle du rôle dévolu à l'homme dans la vie—rendait généralement sensible la relation entre l'essence et le phénomène, entre l'homme et la société, entre l'homme et la divinité. Dans les ouvrages de Castiglione, Swift, Carlyle, par exemple, l'allégorie des vêtements comportait l'idée que, pour complexe que soit le rapport entre l'être humain et le costume qu'il porte, l'homme est une création de ses vêtements. L'influence de l'habit peut s'exercer sur des plans profonds, le vêtement devenant consubstantiel avec la personne, par une action magique, ainsi que le démontre la philosophie du déguisement, développée par Castiglione dans Il Cortegiano. *Les habits peuvent cependant demeurer un revêtement hypocrite, qui, une fois retiré, n'en dévoile que mieux l'essence de la créature humaine, nous dit Swift. La littérature allégorique de notre époque maintient le modèle du vêtement, en lui attribuant principalement la fonction de mettre en question le rapport entre l'essence de la personnalité et l'élément surajouté, factice, déformant. Cet élément fallacieux, aux effets déshumanisants pour l'individu — élément qui émanait, selon Swift et, dans une bonne mesure, selon Carlyle, d'une société considérée globalement, dont la hiérarchie se transmet par des symboles vestimentaires — est associé, dans les œuvres contemporaines axées sur les schéma du vêtement, à une institution, à un fragment bien délimité de la grande machine sociale, apte pourtant à concentrer, par son mode de fonctionement et par sa puissance d'asservissement de l'humain, les traits d'une société tout entière, caractérisée par l'anonymat des relations et par la dépersonnalisation. L'organisme supérieur qui dicte la façon de se vêtir devenant une institution, le vêtement lui-même — emblème de l'institution — se change en uniforme. Dans les systèmes sociaux bureaucratisés ou militarisés, la littérature avait déjà enregistré dans le passé la magie de l'uniforme en tant que vêtement obligatoire et émanation du pouvoir, aussi bien que le mélange de terreur, d'envie et de fascination qu'exerce sur le « civil » tout individu portant les emblèmes d'une puissance institutionnelle. Comme citoyen d'un Etat strictement bureaucratique, tel l'Empire des Habsbourg dans sa dernière phase, Kafka attribue à l'institution et, par conséquent, à l'uniforme, le pouvoir de répandre une horreur sacrée, horreur ressentie par K. d'une manière déterminante pour son destin. Barnabé, le petit courrier du* Château, *aspire à la livrée qui lui permettrait de participer aux mystérieuses pratiques initiatrices ayant lieu dans les « bureaux » de l'administration du Château. Le militarisme, notamment dans les sociétés où il allait de pair avec le fascisme, a mené à l'identification de l'institutionnel en général avec l'armée, et de l'uniforme avec la tunique militaire. De même, dans* Il Deserto dei Tartari, *le roman parabolique de Dino Buzzati, l'institution qui annihile la personnalité est la caserne, dans le cadre de*

laquelle l'uniforme devient un élément qui isole l'homme — devenu militaire — du reste de ses semblables. (Cet élément a des effets presque tout aussi déterminants sur les destinées individuelles que les murailles du fort Bastiani.) L'Allemagne qui, à l'époque où Bertholt Brecht se manifestait comme dramaturge, avait derrière elle des dizaines d'années de militarisme et se préparait en vue de la désastreuse aventure nazie, était le milieu en mesure de proposer à un écrivain d'une sensibilité exacerbée à l'égard de tous les effets aliénants produits par l'agression institutionnelle non seulement à l'égard de l'individu agressé, mais aussi de l'agresseur lui-même, le modèle allégorique des vêtements dans la version de l'« uniforme». Les vêtements étant pour Brecht des symboles de l'état social, il attribue à l'élément vestimentaire un rôle de premier plan dans la nature d'un conflit. Dans le prologue de la pièce Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, *l'argument physique invoqué par les adeptes d'Ibérin — la forme de la tête — est dénoncé comme fallacieux. Le metteur en scène déclare qu'il existe deux balances pour la distribution de la justice sociale: l'une qui pèse les têtes, l'autre qui pèse les vêtements. La première est mensongère, la forme de la tête n'étant pas concluante quant au rôle de l'individu dans le monde. La deuxième est véridique, parce que les vêtements indiquent la place que l'homme occupe dans la société. Donc, les balances doivent être pesées elles aussi. Brecht écrivait cela en 1936, en présentant sous forme de parabole la monstrueuse diversion hitlérienne qui substituait l'élément racial à l'élément social, donc l'irrationnel au rationnel. Quelques années auparavant, entre 1924 et 1926, Brecht écrivait une pièce traitant des relations entre l'appareil institutionnel concrétisé par l'uniforme militaire et les phénomènes de psychose collective. Il s'agit de la pièce* Mann ist Mann. *Alors que des soldats profanaient un temple, l'un d'entre eux tombe prisonnier. Epouvantés à l'idée des représailles que pourra imaginer le sergent Fairchild, dit « le tigre de Kilkoa » ou « le typhon humain », les camarades du disparu décident de lui substituer quelqu'un d'autre. Le paisible Gaby Gay, découvert par les trois soldats dans la cantine ambulante de la veuve Begbick, est revêtu de force d'un uniforme et, par intimidation, obligé d'assumer le rôle du soldat Jip Jeraïah. Pour que la démonstration de cette action visant à mutiler l'âme par le port de l'uniforme soit véritablement complète, le féroce sergent Fairchild est convaincu par la veuve Begbick de s'habiller en civil. L'optique des deux personnages qui ont accepté de se travestir change alors radicalement. Brecht entend représenter ainsi de façon allégorique le troublant problème de l'identité humaine, inclus cependant dans un problème plus vaste: celui de la politique de déshumanisation. Du moment où il accepte de porter l'uniforme de Jip Jeraïah, Gaby Gay cesse d'être lui-même pour devenir le militaire arrogant et agressif d'une armée d'occupation. C'est le comportement du petit bourgeois en uniforme, et la pièce fait comprendre dans quel climat il a été possible de transformer un Allemand paisible en un instrument de destruction. Dans* Mann ist Mann, *des soldats adoptent, du moment ou ils revêtent l'uniforme, des gestes non différenciés, ils ont des réactions identiques (*« Einer ist keiner » *y dit-on à maintes reprises). Les personnages de la pièce sont totalement amorphes et témoignent de la faculté d'adaptation propre aux espèces inférieures. La guerre pousse jusqu'à ses ultimes conséquences le processus d'anéantissement de la personnalité. C'est le règne absolu de l'uniforme. Cette psychologie rudimentaire qu'exige de la part des individus un régime de terreur — est-il dit dans la pièce de Brecht — c'est le vêtement qui la crée. D'ailleurs, de tels régimes manœuvrent des individus caractériellement nuls, d'une parfaite disponibilité et qui éprouvent le besoin d'avoir des emblèmes pour émerger de la zone d'indétermination, de l'anonymat social. L'allégorie de Brecht est démonstrative et parfaitement univoque. Elle se base sur la connaissance de certains faits de psychologie collective, dont la généralisation est justifiée par l'expérience historique. Cette fable, placée par Brecht dans l'Inde britannique, s'adapte aux circonstances de l'Allemagne fasciste. Une telle adaptabilité de l'apologue brechtien à des situations politiques différentes, mais dont le facteur commun est la dépersonnalisation et l'aliénation de l'individu par uniformisation, justifie l'esthétique du dramaturge, basée sur la fiction allégorique. Toutefois, pour qu'un ensemble de circonstances politiques sollicite la généralité de l'expression parabolique, les expériences complexes, stylisées dans les lignes sévères de l'allégorie, doivent comporter des traits d'une intensité et d'une totalité qui les rendent déterminantes pour la condition de l'homme entré dans leur orbite. Le phénomène de la perte de leur identité par un groupe d'individus soumis à une force institutionnelle brutale et malveillante, à une force qui change l'homme en un mannequin, appartient aux expériences politico-sociales, transposables sur le plan ontologique.*

★

En dehors des satisfactions qu'elle offre à l'esprit ironique, paradoxal ou abyssal qui préside à un chapitre massif de la littérature de notre siècle, l'allégorie devient, dans cette même zone de culture, complémentaire du refus de toute psychologie et l'alliée d'un antihistorisme déclaré. (Cependant, comme nous l'avons dit plus haut, dans l'œuvre même des écrivains à qui l'allégorie permet d'accéder plus facilement à un espace métaphysique abrité des courants historiques, l'histoire pénètre secrètement dès que cette œuvre devient, par l'intensité des expériences qu'elle occasionne, une réalité ontologique.) Cette explication de la renaissance de l'expression allégorique ne couvre d'ailleurs pas entièrement le territoire de l'allégorie contemporaine, mais simplement la zone propice au développement de la littérature de Sartre, Camus, Ionesco ou Beckett. Toute la littérature satirique et engagée, dont le prototype est le théâtre brechtien, montre clairement combien unilatérale est l'affirmation qui veut que l'allégorie soit le privilège de l'angoisse et d'une ironie disolvante de toute certitude puisqu'elle naît du

sentiment de l'absurdité universelle. En dernière analyse, l'allégorie, à qui notre siècle a assuré une reviviscence inattendue, correspond à un besoin aigu de synthèse, besoin qui est celui des moments historiques marqués par des expériences totales. Eugène Ionesco a fait plus d'une fois la théorie de cette recherche des archétypes. « J'espère avoir retrouvé en moi-même, par intuition, les schémas permanents du théâtre. (...) C'est cela, l'avant-garde: *la découverte des archétypes oubliés, renouvelés dans l'expression: tout véritable créateur est un classique (...) le* petit bourgeois *est celui qui a oublié l'archétype pour se perdre dans le stéréotype. L'archétype demeure toujours jeune »* [10]. *La profession de foi d'Eugène Ionesco garde sa valeur pour tout créateur actuel d'archétypes dans le domaine de la littérature. Sa répulsion à l'égard de l'« intrigue » et de l'« architecture », l'abandon des caractères en faveur des « personnages sans identité »* [11], *aussi bien que, dans un sens large, le dépouillement de l'action et des personnages de leurs caractères particuliers, considérés comme accidentels ou parasitaires, le retour à la nudité rituelle du geste allégorique, intensément significatif, sont les résultats artistiques possibles de certaines réalités majeures, qu'elles soient métaphysiques ou historiques. De telles expériences ont toujours justifié la sélection des archétypes; elles deviennent, par leur ampleur et leur caractère ultime, un facteur décisif dans l'appréciation qualitative d'une œuvre allégorique. C'est pourquoi — loin d'établir une hiérarchie artistique au sein de laquelle la prééminence sera accordée à la littérature allégorique sur la littérature réaliste ou mimétique (dans le sens supérieur donné à ce mot par Auerbach), nous sommes d'avis que, sur les vastes domaines littéraires de notre siècle, la zone de l'allégorie est l'une des zones où les graves questions suscitées par le destin de l'homme dans le monde et dans la société sont posées d'une manière aiguë et bouleversante. Cette zone des essences ultimes exerce sur le chercheur une fascination trouble et irrésistible pareille à la force d'attraction qu'exercent généralement les régions obscures où naissent et persistent les images originaires, les formes premières de certaines cultures, les archétypes de certaines civilisations. Nous éprouvons, en présence de ce monde des matrices finales, la même stupeur frémissante que Faust au moment où il pénètre dans le royaume souterrain des Mères* (die Mütter), *prototypes de tout ce qui existe dans l'univers: « Gestaltung, Umgestaltung, / Des ewigen Sinnen ewige Unterhaltung-Umschwebt von Bildern aller Kreatur. »*

---

[1] Le présent article est un fragment d'un ouvrage plus étendu ayant pour sujet «la résurrection» de l'allégorie.

[2] Rowohlt, p. 77.

[3] Ibid., p. 126.

[4] L'espace réservé au présent article ne me permet pas de développer une idée qui me paraît devoir être le point de départ de toute discussion sur l'allégorie contemporaine. Il s'agit de souligner l'ambiguïté, la plurivalence, la force d'irradiation qui sont propres à l'expression symbolique et dont on parle comme d'éléments constitutifs de toute la littérature actuelle de la descendance kafkaïenne. Ces traits paraissent justifier l'élimination de la littérature qu'on nomme aujourd'hui «parabolique» de la sphère de l'allégorisme. Il est vrai que, dans la œuvres appartenant à ce domaine, les cristallisations symboliques couvrent d'habitude l'ossature archétypale représentée par les schémas allégoriques. Ces schémas restent souvent infus, disparaissant presque dans la substance symbolique, pour réapparaître parfois comme dénudés des contributions d'une sensibilité artistique repoussée par l'idée de l'univocité. Dans le fragment qui suit je ne me propose que d'identifier certaines structures allégoriques traditionnelles autour desquelles s'est organisée la matière complexe de quelques œuvres contemporaines, et de signaler les modifications imposées aux schémas connus par la sensibilité et les idées de notre époque.

[5] Walter Sokel — *Franz Kafka*, Columbia University Press, 1966, pp. 39—40.

[6] G. R. Hocke — ibid., p. 96.

[7] Albert Camus — *Essais* — L'espoir et l'absurde dans Kafka, Bibliothèque de la Pléiade, p. 210.

[8] Id., *Le Mythe de Sisyphe*, p. 112.

[9] Martin Eslin — *Théâtre de l'Absurde*, Buchet Chastel, Paris, 1963, p. 243.

[10] Eugène Ionesco — *Notes et contre-notes*, Gallimard, collection Idées, p. 110

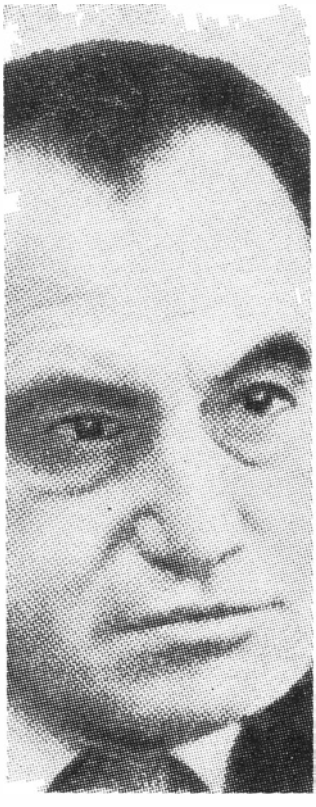
[11] Ibid., pp. 136—137

Rencontres avec la Roumanie

Valentin Kataév (U.R.S.S.), Lorenzo Pestelli (Suisse) et Lothar Streblow (R. F. d'Allemagne) furent au nombre des écrivains étrangers qui visitèrent la Roumanie en 1968. Nous publions ci-dessous de brèves impressions recueillies par eux:

VALENTIN KATAÉV

UN MONDE FAMILIER



Bien que j'aie longtemps souhaité visiter la Roumanie, je ne saurais affirmer que j'y viens pour la première fois. Ou peut-être est-ce précisément pour cela que j'éprouvais le désir d'y venir. Des souvenirs m'y rappelaient, je voulais revoir les lieux que j'avais traversés dans ma jeunesse... Allons, il me faut répondre à votre question... Mon premier séjour en Roumanie remonte à la Grande Guerre; j'avais 18 ans; j'étais engagé volontaire et le régiment d'artillerie auquel j'appartenais avait été envoyé sur le front roumain, au mois d'août 1916. Je revois encore le chemin parcouru, d'abord sur le Danube puis à travers la Dobroudja... Un paysage d'été tardif, des meules de foin dans les champs, le fleuve majestueux, le pont, fort imposant, de Cernavoda... Je retournai en Roumanie au mois de mai suivant, à ma sortie de l'Ecole d'officiers, avec, cette fois, le grade de sous-lieutenant. Mon nouvel itinéraire me fit traverser Jassy, Tecuci, Bacău, jusqu'au front, à Mărășești. Je ne rappellerai pas les durs combats qui s'y livrèrent, l'importance de cette bataille — tout cela n'est que trop connu; d'ailleurs je fus grièvement blessé dès le début de l'offensive et ramené à l'arrière... Au cours de ces quelques mois — et il ne faut pas oublier que cette seconde étape, à partir de mai 1917, coïncidait avec une période très complexe, car c'étaient les mois précédant la Grande Révolution Socialiste d'Octobre — j'avais eu l'occasion de connaître plusieurs aspects de la vie en Roumanie, de rencontrer du monde... Nous fréquentions les officiers roumains qui servaient dans la division voisine de la nôtre; j'aimais m'entretenir avec eux de littérature; je me souviens fort bien de l'effet que me fit leur amour de la littérature russe; ils connaissaient parfaitement le sujet, notamment les œuvres de Tolstoï et de Dostoïevsky. Nombre d'entre eux connaissaient fort bien aussi les livres de Léonide Andréev, qui vivait encore à cette époque. Je passais la nuit chez des paysans, mangeais de la «mamaliga» (que mon hôte découpait au moyen d'un fil) et du fromage, bavardais comme je pouvais avec les paysans. J'apprenais donc à connaître la vie de ce peuple, des gens simples et laborieux, autant que faire se peut en un si bref laps de temps...

La Seconde Guerre Mondiale me permit de revoir la Roumanie. C'était au printemps 1944... Ce fut extrêmement bref. Je survolai le front en avion tandis que se livrait la bataille de Jassy. Mon rôle fut plutôt littéraire: on m'avait chargé de rédiger le message que les dirigeants du front et de l'armée soviétiques se disposaient à adresser à la population au moment de leur entrée sur le territoire roumain.

Mais revenons à votre question: ma visite actuelle est, en somme, la troisième... Cette fois-ci, sans doute, aurai-je le temps de voir plus de choses, à loisir.. Je ne suis à Bucarest que depuis deux jours, aussi n'ai-je pas encore recueilli beaucoup d'impressions; mais il en est une dont je voudrais vous parler. J'ai visité le Musée du Village qui m'a littéralement enchanté. Qu'admirer d'abord? L'art authentique et sobre de ce génie qu'est toujours et en tout lieu le peuple? Ce que j'ai vu au Musée du Village m'incite à rendre un sincère hommage au talent populaire — et aussi à l'ingéniosité, à l'habileté des hommes qui conçurent ce musée et qui l'entretiennent avec tant d'amour... Ce prélude aiguise mon impatience de connaître Histria, la côte, les monastères de Moldavie, Tîrgu Jiu et Brancusi, et tous ces trésors d'art et de beauté dont s'enorgueillit la Roumanie d'aujourd'hui et d'hier. Des souvenirs plus ou moins précis m'aideront à comprendre et à mieux apprécier par comparaison les conquêtes et les réalisations de la nouvelle Roumanie socialiste...

LORENZO PESTELLI

ROUMANIE, PAYS ROND

J'avais crû qu'en Roumanie les châteaux étaient de grosses baleines, qu'y faire l'amour c'était un peu comme l'art du boulanger, j'étais, comme tout voyageur, riche de mon ignorance et porteur d'incommensurables préjugés qui, comme des ballons à cinq lei, se volatilisèrent dans le ciel bleu dès que je touchai terre, à Oradea.

C'était un soir et le sang latin bouillonnait dans mes veines et giclait dans les rues; c'était une Italie qui n'en était pas une par les devantures des magasins, l'animation devant les cafés et dans les rues; c'était la surprise de découvrir des frères, parmi des hommes lointains, de se trouver en un terrain perméable où le moindre échange pouvait devenir le signe d'une communication plus profonde. Je me mis comme tous les Roumains d'aujourd'hui à l'écoute, en état d'ouverture comme pour mieux mesurer le miracle qui allait se produire.

D'abord en prêtant attentivement l'oreille à cette langue musicale dans laquelle je reconnus tant de mots qui, enfin, justifiaient toutes ces années d'adolescence dépensées sur les bancs du lycée pour apprendre le latin: c'étaient les «piersica» offertes par une bergère de dix ans qui, avec le plus beau sourire du monde, souhaitait à sa manière la bienvenue à mes enfants à l'heure de leur lever transylvain, la «civitas» devenue «cetatea» au point que je voyais dans chaque château roumain la baleine de Jonas ou bien ce mot de «lucrum» devenu si je ne m'abuse le travail; n'est-ce pas déplorable qu'il faille encore une fois associer la plus saine activité de l'homme à l'obligation de gagner sa croûte pour survivre?

Les mots d'origine slave me donnent encore un sentiment d'étrangeté comme de beaux objets exotiques, mais que je pourrais prendre à pleines mains parce que mêlés dans une pâte dont il me semble connaître les ingrédients. Ainsi ce «draga» pour *chère* me séduit pour sa lourdeur un peu vénusienne accompagné du verbe «se îndragosti» pour *s'amouracher*, probablement plus populaire et terrien que le verbe «iubi», *aimer*.

Ce ne sont là qu'associations auditives, purement casuelles, qui disparaîtraient sans doute au bout d'une semaine ou deux d'apprentissage dans la langue roumaine, mais impressions fugitives que je transcris ici comme ces premières taches de couleur qui impressionnent la toile vierge que le peintre veut remplir.

Comment me délivrer du regard du serpent énigmatique qui, trois fois enroulé sur lui-même, trône en tournant pour que ombres et clairières se succèdent sur les écailles en marbre étincelant?

Ce n'est pas un serpent qui bave celui qui près du port de Tomi porte fièrement tête de mouton, chevelure de femme et queue de lion. Il se dénoue comme par enchantement. On ne peut l'associer à personne, à rien. On ignore jusqu'à son nom.

Tomi n'est plus une ville pour exilés,
Ovide n'y trouverait-il pas aujourd'hui sa vraie patrie?

«Patries» qui s'égrènent tout au long du voyage et qui, en Roumanie, ont de multiples faces: Transylvanie, Moldavie, Dobroudja, Valachie, Olténie... Peu à peu les silences du voyageur se peuplent, non pas d'astérisques ni de noms creux appris par cœur dans une encyclopédie, mais de fragments de réalité, riches microcosmes qui renvoient à une unité plus structurée dont je remplis grâce à d'heureuses circonstances les divers casiers, les uns après les autres; le chant de Maria Tănase, les fresques de Voroneţ et d'Arbore, les motifs géométriques des tapisseries, le travail du bois des maisons, les portes sculptées, le mysticisme des pâturages à mouton, la tête de Prométhée par Brancusi, tel ou tel poème de Tudor Arghezi, autant de brèches par où j'essaie de me glisser dans un univers forcément très complexe. Et comme l'enfant dont l'œil est collé au kaléidoscope, je m'émerveille à la vue de tous ces prismes, facettes multicolores.

Roumanie, porte ouverte. Fortifications, brèches, sourires, poignées de main. Est-il permis d'entrer, de passer? Les champs sont libres, les pentes harmonieuses, puis entre les rochers de Bicaz le goulot se fait étroit, si étroit entre souvenirs de légendes que la main peut à peine se faufiler pour rejoindre celle d'autrui. Ce n'est pas seulement le nom romain qui nous réunit sous l'arche de la justice. Les fresques ont gardé les couleurs fraîches d'autrefois et le passionné d'histoire se surprend à rêver de Ştefan cel Mare et des Turcs arrêtés. Cliché peut-être, mais dont l'histoire se nourrit. La géographie aussi. Les Carpates comme une muraille ou des remparts qui se poursuivent. On ne sait jamais si on est dans le dedans ou dans le dehors. La géographie donne au pays la configuration d'une citadelle. C'est pourquoi les Roumains reconstruisent un peu partout leurs châteaux: à Suceava, à Tîrgu Neamţ, l'on édifie, l'on dresse les anciens remparts. Ce n'est pas un retour au passé féodal, bien que les Roumains aient choisi de ne pas renier leur passé, ni leur culture traditionnelle, mais une lutte menée sur tous les plans pour faire de cette terre, un pays où l'on vit bien.

L'on ne reconstruit pas seulement des châteaux, signe que les Roumains ont le sens de l'histoire, mais l'on édifie d'immenses complexes industriels et ruraux, l'on aménage des villes entières comme Mamaïa et Eforie, pour que les touristes s'y sentent à l'aise et dans un décor moderne.

Le moderne est encore plus vivant que l'ancien, l'art s'épanouit; dans les petites villes de province comme à Bucarest, les librairies sont remplies de traductions d'œuvres étrangères: l'on trouve dans les kiosques à journaux Camus et Lévi-Strauss, Faulkner et Buzzati, édités dans des collections de poche à des prix très abordables, alors que chez nous, le livre est encore un luxe réservé à une élite privilégiée. Quant à la production littéraire roumaine, elle est inépuisable: prose, poésie, théâtre, essai, tous les genres sont représentés avec une telle abondance, que je n'en finis pas de m'émerveiller. Que l'on établisse un dialogue plus substantiel par les traductions et les échanges, afin que nous puissions, aussi, profiter de cette sève vivante qui inonde actuellement les lettres roumaines!

Roumanie, pays rond! Sa vocation: être un point de rencontre. Le Danube l'enserre mollement. Les terres sont grasses, les granges sont remplies... Le Danube parachève son cours: est-ce l'une des spirales du mystérieux serpent? Ses eaux se multiplient et brillent à la lumière comme des écailles. Les tournesols de la Dobroudja

s'esclaffent entre deux pluies,
milliers de faces jaunes soleil!

Bucarest, août 1968

LOTHAR STREBLOW

UN PHÉNOMÈNE!

Le petit motorship moderne se balance lentement entre les cordes. L'«Etoile du Matin», indiquent les lettres scintillantes de la proue. Tout à coup le moteur se met à vrombir. Une vibration parcourt le navire. Le voici se détachant lentement de la rive. Le débarcadère reste en arrière. Sur Siutghiol, une brise légère passe. La vague de la proue soulève de l'écume. La chaîne des gratte-ciel de Mamaïa glisse lentement à notre droite. A gauche s'élève une falaise abrupte. Le navire s'avance vers une imposante agglomération de cheminées d'usines; elle compose la silhouette industrielle de la petite ville d'Ovidiu. Mais notre objectif est différent, à savoir un îlot sur le rivage occidental du lac qui porte le même nom: le nom du poète Ovide.

Partout aux environs proches de Constantza, on rencontre le nom d'Ovide. Nulle part sa présence n'est aussi vivante qu'ici. Car c'est à Tomi — tel était autrefois le nom de Constantza — que l'empereur Octave Auguste a exilé Ovide dans la première décennie de notre ère. C'est là que le poète du célèbre *Art d'aimer* a écrit ses *Tristes* et ses *Epîtres du Pont-Euxin*. On a longtemps supposé que le poète avait été enterré dans l'île Ovidiu de nos jours, ainsi que Boccace le laisse à entendre. Une imposante statue sur la Place de l'Indépendance de Constantza, une sculpture en bronze devant l'hôtel «Ovidiu» de Mamaïa, sont dédiées à sa mémoire. Mais son nom est inscrit aussi au fronton d'une fabrique de conserves et de l'une des centrales thermiques les plus modernes.

Ce peuple honore ses poètes. Il les honore plus que les autres peuples ont coutume de le faire. A commencer par les classiques. Je me suis convaincu de cette réalité à l'occasion de mes voyages à travers la Moldavie, où j'ai rencontré l'atmosphère authentique des créateurs que respirent les maisons de Mihaïl Sadoveanu et Ion Creangă, transformées aujourd'hui en musées. J'ai vécu la même sensation en visitant à Bucarest le Musée de la Littérature Roumaine. Non seulement ce peuple honore ses poètes, mais encore il les lit. Et c'est là un phénomène, du moins pour un écrivain de l'Allemagne occidentale, accoutumé à l'activité littéraire de l'Europe occidentale.

Comme le navire glissait sur Siutghiol vers l'île d'Ovidiu, ma pensée allait vers Bucarest, la ville qui m'a accueilli depuis la «chaussée» avec le parfum enivrant des tilleuls en fleur. La ville aux larges boulevards, où la couronne des nouveaux quartiers modernes et confortables entoure l'ancien noyau coupé de nombreux parcs, cette ville mérite sans doute beaucoup d'éloges, elle reste cependant pour moi la ville de musées. Ce n'est pas à cause du parfum des tilleuls — stimulant, bien sûr, pour un poète — et non plus à cause du répertoire des nombreux théâtres, tout simplement fascinant pour un occidental. Non, mon appréciation possède une autre explication: c'est que la vie de la ville ne peut être imaginée sans livres.

La littérature — plus exactement une relation active des gens avec la littérature — fait partie du naturel quotidien à côté de la somme des événements familiers de chaque jour. A Paris, les bouquinistes sur les quais de la Seine communiquent une certaine atmosphère littéraire, mais une atmosphère imprégnée d'un esprit de musée: ce qu'ils offrent relève du domaine des antiquaires. A Bucarest, on voit la littérature vivante dans la rue: à peu près partout, chacune des nombreuses librairies a devant l'entrée sur le trottoir des stands emplis de livres. Et quels livres! Des noms de la littérature mondiale, classique et moderne, des auteurs contemporains de l'est et de l'ouest. Les livres coûtent si peu que leur prix équivaut approximativement à celui d'un paquet de cigarettes, et celui-ci est très bon marché en Roumanie.

Mais ce qui est véritablement fascinant c'est de constater que ces stands dans les rues sont toujours bondés. A côté d'une édition de luxe, des *Œuvres* de Caragiale, il y a des livres de Mihaïl Sadoveanu et Geo Bogza publiés en allemand par les maisons d'édition de Bucarest. Voici aussi une anthologie de la prose autrichienne moderne: de Hermann Broch, Franz Kafka, Robert Musil à Heimito von Doderer et Ingeborg Bachmann. Voici des écrits d'Eminescu, Faulkner, Zaharia Stancu, Heinrich Mann, Hugo, Goethe, Strindberg à côté d'une jeune femme de lettres roumaine, Ana Barbu, par exemple.

Voici encore les éditions originales en allemand des écrivains roumano-allemands Arnold Hauser et Paul Schuster. Ce dernier a obtenu en 1967 le prix de l'Union des écrivains roumains pour son roman en deux volumes *Cinq litres de tzouïca*. Et ces livres sont vendus aussi. Aux stands dans la rue, on s'oriente, on feuillette les livres, on lit un peu; ensuite on entre dans le magasin et on achète.

Et c'est justement en cela que réside le phénomène. Pour un Roumain cela représente probablement quelque chose qui va de soi. Et ce « va de soi » constitue un autre phénomène. Le Roumain — le généralisation correspond à la réalité — vit dans la littérature et de littérature. Pour un Roumain il serait difficile de concevoir que la littérature de qualité puisse constituer, pour de larges catégories de la population des pays occidentaux, un article de luxe assez peu intéressant pour lequel il ne vaut pas la peine de dépenser son argent. Dans la République Socialiste de Roumanie, le problème en ce qui concerne les livres n'est pas là. Même les tirages immenses — par rapport au chiffre de la population et considérés comparativement avec ceux de l'Occident — des volumes de littérature ne réussissent pas à satisfaire la demande du lecteur roumain. Les critiques de celui-ci sont donc dirigées contre le tirage encore insuffisant et contre la période d'attente trop longue jusqu'à la parution d'une nouvelle édition. Assez fréquemment, de nouvelles œuvres d'auteurs connus, avec un tirage d'approximativement 50.000 (cinquante mille) exemplaires s'épuisent en quelques jours. Mais dans la majorité des cas même des livres d'auteurs jeunes et inconnus sont introuvables quelques semaines après leur publication.

Un cas suggestif m'a surtout impressionné. Une librairie du boulevard Magheru de Bucarest avait empli toute une vitrine avec les exemplaires d'un petit volume de vers écrit par une débutante, exposant une photo accompagnée d'une invitation à rencontrer un certain soir la poétesse. Comme j'ai pu le constater ultérieurement, à cette rencontre, où l'auteur a lu quelques poèmes, il y avait cent deux lecteurs et on a vendu cent deux livres. Ce phénomène n'est pas l'exclusivité de Bucarest. Partout dans le pays, dans les villes et les villages, le livre fait partie intégrante de la vie. Ainsi le directeur du Foyer culturel de Tîrgu Neamţ m'a raconté que 70% des habitants de la ville sont des lecteurs assidus de la bibliothèque du Foyer culturel. Ce qui est valable pour la littérature l'est aussi pour tous les autres domaines de l'art et de la culture. Dans les musées et les bibliothèques, dans les théâtres et aux spectacles donnés par les artistes amateurs, au cours de mes entretiens avec de nombreux écrivains, rédacteurs et spécialistes de l'histoire littéraire de Roumanie, on m'a constamment confirmé cette impression. Les Roumains cependant sont loin d'être satisfaits de l'état de choses actuel. Au contraire, ils ont essayé de toutes les façons de refréner l'enthousiasme qu'avaient fait naître chez moi des réalités que j'avais découvert tout seul par mes propres moyens. Mais ma conclusion reste la même. Dans ce pays, la littérature croît et prospère sur un terrain fertile, une littérature qui respire un humanisme progressiste auquel moi-même je me sens redevable.

Une légère secousse m'arrache à mes pensées. Le navire s'est arrêté. Tout près de moi apparaît le débarcadère et derrière celui-ci, la haute jonchaie. Comme je mets le pied sur l'île une joie pure m'enveloppe.

ECHOS

● Aux éditions du « Manteau » de Bruxelles vient de paraître un recueil de nouvelles et de récits roumains en traduction flamande. Le volume, publié par Julius Weverbergh, comprend des œuvres de Tudor Arghezi, Barbu Ştefănescu-Delavrancea, Matei Caragiale, Gib Mihăescu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu, D. R. Popescu, Pop Simion, Fănuş Neagu. A leur tour, les éditions « Houdojestvennaïa literatura » de Moscou viennent de publier sous la direction de Kyril Kovaldji une anthologie de nouvelles roumaines où figurent des pages de Zaharia Stancu, Marin Preda, Al. I. Ghilia, D. R. Popescu, Ştefan Bănulescu, Ioan Grigorescu, Pop Simion.

ECHOS

● L'Union des écrivains de Tchécoslovaquie a décerné en 1968 le premier prix pour les traductions d'œuvres tchèques et slovaques à l'écrivain roumain Jean Grosu.

● « Cuadernos Hispano-americanos » n° 221/1968 a publié un choix de poèmes roumains signés par Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Miron Radu Paraschivescu, Eugen Jebeleanu, Geo Dumitrescu, Ion Brad, Nichita Stănescu, Nicolae Labiş, Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Darie Novăceanu, Ana Blandiana, Ion Alexandru. « Le Journal des poètes » (n° 3/1968) de Bruxelles vient de publier un cycle de poèmes de Miron Chiropol, traduits par George Aurel Boeşteanu, et la revue mensuelle *Breve* (n° 2/1968) qui paraît à Naples a publié des vers de la jeune poétesse roumaine Mariana Costescu.

ECHOS

● Après avoir publié dans le « Journal roumain des poètes », qui paraît à Bruxelles, des traductions d'œuvres de Mihaï Eminescu et de Lucian Blaga, le poète et publiciste d'origine roumaine Mihaïl Steriade a présenté dans le troisième numéro paru cette année des vers de Nicolae Labiş, I. M. Raşcu, A. E. Baconsky, Ion Bănuţă, Mihaï Beniuc, Aurel Baranga, Dan Deşliu, Petru Ghelmez, Ion Sofia Manolescu, Horia Zilieru, etc. Le même numéro comprend une version française de la ballade populaire roumaine bien connue « Mioriţa ».

la vie des livres

CHRONIQUES

La Marche vers l'Idée

Le refus obstiné de s'évader dans le vague et dans la musique, le besoin impérieux de la détermination, de l'enracinement dans le concret (fût-il fluide), avec la conviction que cette certitude seule autorise le bond de l'image dans le vide de la pensée, ainsi que les élans transcendentaux — c'étaient là les assises vives de la personnalité de Camil Petrescu, romancier réputé, dramaturge, nouvelliste et poète roumain. Ces vers de jeunesse (dont la plupart datent du temps de la Grande Guerre et de l'époque qui la suivit immédiatement) paraissent aujourd'hui aux Editions Littéraires; ils présentent un vif intérêt parce qu'ils nous livrent un Camil Petrescu concentré, tout brûlant des feux de l'acte originel, à l'état d'authenticité suprême. Les lignes de sa structure définitive, qui se consolideront par la suite, partent de là.

Le Cycle de la Mort parut dès l'abord à la critique roumaine un recueil de « notations » qui arrachaient leur masque aux réalités de la guerre. C'était un livre de « connaissance plastique » (Eugen Lovinescu: « La poésie de M.Camil Petrescu est, peut-être, la plus plastique de toute la littérature roumaine »); on vantait la « véracité de la notation » (Pompiliu Constantinescu: « La résignation tragique et sombre du combattant ») et ces « pages âpres et douloureuses » (Perpessicius: « ces pages sont palpitantes de vérité et d'humanité »); on y trouvait, comme dans le roman *Dernière nuit d'amour — première nuit de guerre*, la confession d'un combattant bouleversé (Tudor Vianu: « Jamais on n'a été aussi près de la mêlée ») et une vision « personnelle » du front (G. Călinescu: « La campagne y devient un spectacle étrange, apocalyptique . . . »). Cette perspective est incontestablement exacte; tout y est directement perçu et il n'y a rien à ajouter. Sauf que chaque nouvelle lecture nous permet de saisir dans ces vers, dans ces séries de mots tracés sur le papier avec un manque de contrôle apparent (Camil Petrescu se gardait bien de leur donner l'appellation prétentieuse de « poésies »; il expliquait, avec un air d'ostentation séduisante, que ce « n'étaient que des brouillons », des « feuilles volantes » qui faisaient la navette entre une poche de manteau et une giberne; il éprouvait un étonnement théâtral et sincère à l'idée de ne pas les avoir perdus et ne cachait pas sa stupéfaction de les avoir retrouvés!) chaque nouvelle lecture, dis-je, nous permet de saisir dans ces vers, parcourus au hasard, le diagramme de l'esprit de Camil Petrescu, ainsi que le schéma d'une connaissance plus générale qui dominera l'ensemble de son œuvre.

L'ignorance stratégique du contexte et l'oubli passager des circonstances spéciales dont ces vers sont issus nous permettent de conclure qu'il est, en ces poésies, un mouvement second, essentiel, identique au pro-

cessus de la connaissance avec ses vifs élans, ses obstacles et ses silences; il y a là « l'idée» vivante qu'il faut rapporter le moi à l'univers ainsi que toutes les « formes typiques» à la « démarche» de C. Petrescu. Supposons que se soient perdus ses romans, son théâtre, ses essais, ses articles de polémique; en forçant légèrement les choses, j'irais jusqu'à dire que l'on pourrait recomposer à partir de ces vers, par une brusque intuition (confirmée, d'ailleurs, par les faits) la démarche intellectuelle, le style de C. Petrescu, sa personnalité intime, la dialectique de son esprit, ses moments d'activité et ses heures de fatigue, d'inertie, ses agressions et ses chutes et — avant tout — leur enchaînement. Nous pourrions aussi y retrouver la « technique» (au sens le plus large du terme) de ce qu'on appelle prétentieusement « le processus de création», la désarticulation, la mise en chantier». Reconstituer l'élément concret du labeur spirituel, regrouper les significations générales par-delà l'objet et les circonstances — quel travail passionnant!

Réduit à son image la plus simple, le schéma donnerait, à peu près, ceci: un assaut farouche et glacial, un encerclement de l'objet de toutes parts, à l'aide d'une mobilisation rigoureuse de tous les moyens; mais l'accent posé sur l'attente active, crispée, du moment capital, qui devrait arriver et qui, la plupart du temps, n'arrive pas. On nous fait donc grâce d'une description des combats, de l'affrontement final où les énergies se déchargent, où l'angoisse et la terreur, longuement contenues, se donnent libre cours. La décharge proprement dite ne se produit jamais; la tension ne cède pas; la délivrance est ajournée à l'infini. Tout cela se réduit à une cruelle attente, à l'assaut, au guet, à une marche épuisante vers un but mal connu ou inaccessible. L'atmosphère est sèche et torride; on manque d'air, on avance en traînant les pieds, sans repos, sans joie; l'odeur des « corps bouillis» rend l'air irrespirable. C'est l'ambiance même du *Lit de Procuste*. Le « combattant» suffoque; le climat est accablant, hallucinant; la « lucidité», opposée à l'attente, le dissipe à peine (nous retrouvons l'ambiance suffocante, la densité extrême des grandes polémiques menées par Camil Petrescu avec un acharnement et un dégoût âpre à vous couper le souffle. C'est la marche atroce du héros dans le roman *Dernière nuit d'amour — première nuit de guerre* à travers le désert de sable du milieu bourgeois (étouffant du fait de sa sottise et de sa cruauté et d'autre chose encore: une substance poussiéreuse, dont il est imprégné et impossible à analyser). C'est aussi l'assaut épuisant, l'encerclement décrit dans *l'Acte vénitien* où le héros avance vers un horizon « sombre et perfide», vaincu par cette foule d'arguments fantastiques de l'énigmatique féminin.

Nous ne croyons pas exagérer en voyant en cela une « métaphore», à condition de fixer avec précision le sous-entendu de ce terme dans sa cruelle authenticité. Métaphore de la marche inlassable tout au long de la vie, avec la sensation constante de vaincre des difficultés, de se heurter non point seulement à des obstacles déterminés (qui vous invitent à les contourner), mais encore à l'air « suffocant», à des vagues impondérables et grises qui opposent une étrange résistance. C'est la marche même de l'écrivain d'un bout à l'autre de son œuvre — une marche pénible, apocalyptique, infinie, mais courageuse, mais aidée par une force inconnue qui vient à la rescousse de l'artiste (« A mesure que nous avançons/ Le chemin s'allonge/La sève se dessèche, nous sommes sclérosés/ . . . »); l'écrivain aspire à quelque accomplissement mystérieux; à ses yeux s'accumulent des dettes énormes qu'il ne pourra jamais payer. C'est la « soif ardente du colérique»; l'aspiration croît à mesure que se multiplient les œuvres (« des forêts, des villages dépassés/ Dans la nuit sans bornes/ Nous avançons sans relâche») tandis que les dettes (plantées au cœur même de toute destinée de créateur) augmentent, tel un spectre menaçant. Quelques mois avant sa mort, Camil Petrescu écrivit une page dramatique et brûlante, qui est comme l'autobiographie d'un esprit dévoré par l'implacable prolifération des dettes. Cette page clôt le volume récemment paru. Les lignes suivantes demandent à être entendues au sens de leur réalité intime, abstraction faite de leur signification immédiate (qui est celle « d'obligations» professionnelles). On y entend le cri du martyr qui chérit son tourment, et qui en vit, et qui ne saurait s'en priver. Il faut comprendre ces lignes dans leur totalité, dans leur « ambiance»: elles irradient une sensation de « marche pénible, éternelle», d'héroïque et orgueilleuse obstination.

« Voilà quarante ans que la plume n'a quitté ma main . . . Je peux dire que je n'ai pas eu un seul instant de liberté . . . Mais, en quarante ans, je ne me suis jamais ennuyé, par exemple, je prenais une multitude d'engagements dépassant toutes les limites raisonnables; j'étais constamment en retard d'une semaine, d'un mois, d'une année de travail. Et, chaque année, les dettes s'accumulaient, se chevauchaient, grossissaient, pareilles aux cercles qui, chaque année, s'ajoutent au tronc du chêne. J'étais pareil à un paysan corvéable qui ne réussit jamais à payer ses dettes au propriétaire, car la terre est chaque année plus avare et n'arrive pas à satisfaire ses besoins les plus modestes. Et la dette croît d'une année à l'autre, dans les registres du propriétaire, la dette avec les intérêts. Et il n'a pas d'autre solution que la mort. Les engagements auxquels je souscrivais (de bonne grâce ou forcé par les circonstances) commençaient, eux aussi, par s'enchaîner les uns aux autres, avant de croître à un rythme qui dépassait ma puissance de travail . . . Ainsi, au fil des années, ma dette de temps grossissait à vue d'œil et me pourchassait. J'en perdais le souffle. On me disait: « Le mois prochain, quand vous serez plus libre», et je savais que je ne pourrais pas disposer d'une demi-journée de liberté dans les trois années à venir.»

Ses vers de « guerre» disent-ils donc autre chose? C'est la même marche épuisante, la marche « en soi», ininterrompue, d'un homme « au regard halluciné, dévoré d'un feu intérieur» à la vue de l'Idée qu'il fixe et qui se confond avec le terrible devoir d'avancer sans relâche (« les genoux fléchissants, inlassablement»), le regard levé vers le ciel, dans l'espoir d'apercevoir « la lune/ dissimulée par un nuage». Et cette attente fiévreuse, obstinée, haletante, de la réalisation d'une promesse mystérieuse: « Car voici que soudain/ Paraît une image/ étrange, tel un appât de l'au-delà/, tel un avant-goût / De l'éternité qui nous attend.»

LUCIAN RAÏCU

Le Pays de Mnémosyne

Dans une exégèse connue de la poésie de Trakl, Martin Heidegger tentait de présenter la lecture comme un dialogue entre la pensée et la poésie. C'est à partir de ce point de vue que nous nous sommes situés pour analyser la poésie des *Tristes* (Tristele) de Miron Radu Paraschivescu (Editions de la Jeunesse). Que peut dire à la pensée «la ruine» des «coquilles de mots» et «les espaces blancs parmi les lignes»? *(Au Lecteur)*. Cette poésie a-t-elle une existence par elle-même? S'adresse-t-elle à la pensée en tant qu'acte réflexif et poursuite incessante de *ce qui fait réfléchir?*

Pour la pensée, *le type* est plus important, il possède une présence plus grande que le particulier. Mais le type, c'est la forme, *eidos*, forme ayant son contenu à elle, au-delà de ce qu'elle exprime. C'est un langage qu'il faut savoir entendre, et que ne peut saisir dans sa réalité l'homme soumis à l'éclat du sensationnel. Le type est une réalité idéale, un être déterminé par la pensée. En tant que typologie pure, *les Tristes* de Miron Radu Paraschivescu sont l'expression de l'équilibre classique. Il a été donné à ce poète hanté de fantasmes, éprouvé par toutes les secousses intellectuelles, de nous offrir un exemple de conscience ordonnatrice, de conciliation et d'harmonie des contraires. Il est cependant intéressant de remarquer que l'expérience actuelle, dont témoignent les trois cycles par lesquels débute le volume *(les Tristes, Pays, Eros)* a été anticipée par les vers du cycle *les Premières*, publiés il y a 40 ans dans la revue *UNU;* cette expérience est un souvenir. Mnémosyne ne signifie certes pas seulement une fonction, aussi importante soit-elle, elle représente, tout au moins dans notre esprit, la contrée de tout repos de l'art, le souvenir étant ici le véhicule du thème, de la base de cette poésie; c'est donc sa place, sa patrie. Ainsi, le souvenir n'est pas retour, mais présence, incarnation. Le devenir s'exclut et la pensée contemple la poésie d'une façon statique; elle n'est pas édifiée, mais elle est toujours la même, toujours identique à elle-même, au commencement comme à la fin. Où peut-on alors ranger les si opposées *Chansons tziganes* et *le Vers libre?* Entre *les Premières* et *les Tristes* l'espace est immense, mais les deux cycles ont la même réalité. C'est la même Poésie.

Colonne est un titre significatif pour le classicisme du poète. La poésie baigne dans la lumière solaire d'une cité grecque. La rigueur du nombre exclut les ténèbres, oblige les dieux «à abdiquer leur mystère». Cependant, classicisme signifie le culte de l'unité primordiale, un «refus d'adultère». Les convulsions signifient la déterioration de l'harmonie. La disparition d'une colonne cependant ne porte aucun préjudice au nombre, à l'ordre, à la réalité idéale, immuable, du monde qui existe une fois pour toutes. «Si un dieu jaloux et cruel / Fait parfois diminuer / Le juste élan du nombre / Qui lui ôte son mystère // C'est de la pureté que vous témoignez / Et dans le tronc de celle qui s'est brisée / Il y a un refus d'adultère.»

Les Tristes sont un chant de l'individu sensoriel — présent, en tant que type idéal, ainsi que Spengler définissait l'apollinien. Dans *Traces*, le poète dit: «J'aspirais à ne faire que des gestes / accomplis, frémissants et chauds / Diffusés par les plantes, les enfants et les bêtes / A me baigner dans la paix de la journée claire.» D'ailleurs, le volume tout entier est un hymne à la fécondité calme, dépourvue de somptuosité, où les images rustiques occupent la première place. Au milieu de ce monde, construit selon les canons éternels de l'harmonie classique, physique et morale: «Jeunes, déluge se multipliant en individus / Qui ignorent et les ténèbres et la poussière / Tels les dieux, ils passent sans que le temps les touche, / et ils resteront toujours inchangés / / Les statues les prennent pour modèles / Afin qu'au monde ils offrent beauté et force / C'est là l'objectif qu'ils se proposent.»

L'image «de l'immuable» est l'une des plus fréquentes dans le volume de Miron Radu Paraschivescu. Les prototypes classiques sont immuables et les poètes de cette formule chanteront justement leur pétrification. La soumission au temps signifie l'altération de l'innocence primaire, l'entrée dans la chaîne des attributions et la dégradation. C'est pourquoi l'auteur énonce une mise en garde: «Poète, pourquoi ne pas placer ton vers dans le temps.» La poésie devient synonyme de la nostalgie de l'Olympe, des sommets glacés. Elle ne sera donc pas une possession du classicisme, de l'équilibre harmonieux, mais une expression du chemin y conduisant, de l'amour du classicisme, tout comme la philosophie ne représente que l'amour de la sagesse, mais non pas sa possession.

Sous un titre ovidien, le volume abondera en imagerie gréco-latine. Sisyphe, Endymion, Ulysse, Enée, Janus sont ses figures de prédilection. L'état sera de relaxation calme, seule totalement favorable à la contemplation. En outre, le poète témoigne d'une indiscutable application pour les univers artificiels, notamment pour les univers artistiques. Quelques poésies sont dédiées à de grandes interprètes: la pianiste Monique de la Bruchollerie, les chanteuses Yma Sumak, Ella Fitzgerald. *Le Baiser* de Rodin lui inspire un splendide médaillon. Cette préférence sous-entend l'horreur pour le chaos naturel, pour ce qui ne se soumet pas à la géométrie classique des constructions de l'esprit.

Mais la propension de l'auteur au classicisme renferme en elle une grande ambiguïté. Refusant la nature, il choisit la musique — tout aussi insoumise aux tendances normatives. De plus, évoquant fréquemment les trois dimensions du temps: le passé, le présent et l'avenir, il cherche à l'immobiliser, par l'existence classique. Pourtant, graduellement, dans ses vers, une réalité obscure l'emporte, acheminée

par le sang, telle une marée: la mémoire, le fait d'être un héritier, le porteur de l'existence de tous les devanciers: «Rythme amassé au prix de tortures millénaires, / D'un sang qui n'est pas le mien, / Fragile confluence aux frontières / De lignées perçant à travers la lourde glaise» *(Le Cœur)*.

On trouve encore dans la poésie roumaine cette conception du sang, ayant une fonction de porteur de la mémoire. Je m'en rapporte à Lucian Blaga, dans le volume *Eloge du sommeil*. Une prédilection commune pour le fonds ancestral roumain, une grande conscience historique et patriotique les rapprochent. Miron Radu Paraschivescu inscrira en tête d'une poésie du cycle *le Pays* ces mots de Maurice Barrès: «La patrie c'est la possession en commun d'un antique cimetière.» Ils expriment mieux que tout autre la conception même du cycle susdit. La patrie c'est l'ossuaire commun, de même que dans *le Testament* d'Arghezi. Voici donc que Mnémosyne dévoile graduellement son devenir. Se mouvant en avant, elle nous fait au fond revenir sur nos pas, nous plongeant dans une réalité mystérieuse. C'est par cette porte que pénétreront dans la poésie les ténèbres: la dissolution, la mort, la folie. Cependant, le profit artistique sera grand. En proie aux convulsions, le poète est plus que jamais un artiste. Les vers perdent de leur transparence, les poésies se soumettent toujours moins à l'intention ordonnatrice, le dialogue avec la pensée devient plus difficile et plus obscur. Voici des images du Gréco, fascinantes par leur caractère fantomatique: «Tel Philippe Deux dans l'Escurial / Je me promène silencieux dans la salle de l'hôpital / Pensif et triste et enfermé en moi-même / Mon armada serait-elle en ruines? / / L'empire éclairé par d'éternels soleils / Gît là, moulu par les marchands, / / Tant de douanes ouvertes l'écartèlent / Et les Pays-Bas ne se lèvent pas / / Et lorsque je regarde longuement dans un miroir / J'y vois tout notre dogme souffrant» *(Veille)*. Le poète conservera la tendance antinaturelle, si vivante dans la littérature moderne, depuis Baudelaire, l'exacerbant (Blake disait: «La voie de l'excès mène au palais de la sagesse»). Il célébrera l'esprit libre dans son vol, sans attaches avec «la glaise diaphane objet des louanges», comme dirait Lucian Blaga, comme un ange des gravures de ce même Blake déjà cité. La nature humaine impose la coercition par ses limites naturelles elles-mêmes, éteignant le cri de la liberté illimitée. *La Camisole de force*, l'une des meilleures poésies du volume, force les superlatifs ; c'est, indubitablement, un petit chef-d'œuvre: «Vêtement de gala des intelligences / Dans un élan furieux et échevelé, / Tu représentes la tenue idéale / Des esprits arrachés à la terre. / Plus rêche que la couverture de bure, / Plus souple que l'acier des menottes, / Tu attrapes, comme le jeu de l'eau dans un aviron, / La corolle d'une flamme sous la cendre. / / Et quand je revêts l'habit blanchâtre / Je suis comme Ovide dansa sa toge virile, attendant / Sur la rive gète, le dernier messager / Qui porte dans la Cité sa pensée attristée.»

Cet aspect de la poésie des *Tristes* est le plus rapproché de la vision que proposaient, il y a près de trois décennies, les vers des *Chansons tziganes*. L'œuvre de Miron Radu Paraschivescu témoigne d'une étonnante unité dans sa structure, et si les *Premières* annonçaient le classicisme de certaines des poésies actuelles, les *Chansons* sont la source d'autres poésies.

Arrivée à un moment où l'on peut apprécier une activité poétique dans toute sa perspective, l'œuvre de Miron Radu Paraschivescu doit être considérée comme l'une des plus remarquables de ces dernières années, par les problèmes qu'elle traite, par la nouveauté et le parfait équilibre de l'expression.

AUREL DRAGOŞ MUNTEANU

Un Messager dédaigné

En publiant, en 1968, aux Editions Littéraires, son roman *l'Intrus* (Intrusul), Marin Preda a apporté un démenti définitif à la supposition suivant laquelle il serait l'auteur d'un seul ouvrage et l'observateur d'un milieu social unique. L'auteur de l'épopée paysanne bien connue, en deux volumes, *les Moromete*, s'est révélé un écrivain aux multiples possibilités de pénétrer les masques de l'histoire, car, en dépit de différences surprenantes, dans ses trois romans — *les Moromete*, *les Gaspilleurs* et *l'Intrus* — le sujet profond est toujours le même: la relation de l'homme avec le temps et, notamment, avec l'époque où il vit.

L'Intrus rappelle, par son titre et par l'évolution de son héros, un roman célèbre, *l'Etranger* d'Albert Camus. L'analogie est apparue, certes, inconsciemment, selon cet « esprit du siècle», reflétant, dans un moment de corps-à-corps de l'homme avec l'histoire, le sentiment amer de la singularisation, du déracinement de l'individu. L'« intrus», comme l'« étranger », est un exemplaire bizarre parmi ses semblables — un précurseur incompris peut-être — un personnage d'un monde futur, encore informe, un messager méprisé, tenu de payer, moyennant son propre échec, « la faute» d'être venu au monde trop tôt. L'« étranger» de Camus comme l'« intrus» de Marin Preda vivent à l'encontre de leur milieu, seulement, pour chacun d'eux, le milieu est différent. Meursault s'oppose à un monde bourgeois qui le maintient dans un état

de misère chronique, le met dans l'impossibilité d'entretenir sa mère, tout en exigeant de lui qu'il respecte ses conventions et préjugés hypocrites concernant l'amour filial et les souffrances morales purificatrices. Le héros de Marin Preda, Călin Surupăceanu, vit, au contraire, dans un monde en plaine transformation et — qui plus est — c'est un participant actif, un fondateur même, de la nouvelle société. Il grandit en même temps que le chantier où il travaille et la ville neuve dont le nom n'est pas mentionné dans le roman parce qu'il s'agit de l'une des nombreuses villes du même genre, jaillies du soir au matin sur la carte de la Roumanie socialiste. Il y vit des moments décisifs. C'est dans ce chantier qu'on l'a poussé à se faire qualifier; c'est là qu'il entre dans l'organisation des jeunes; c'est là qu'il se marie et c'est là aussi que son enfant vient au monde. Tout semblait le conduire vers une existence calme et prospère, qui se filait « en se dévidant insensiblement comme sur un fuseau », lorsqu'un beau jour un événement survint et « la main invisible qui faisait tourner le fuseau s'arrêta ». Bien que le personnage et l'histoire se trouvent du même de côté de la barricade, depuis cet instant leurs routes bifurquent. Tandis que le développement de la société poursuit sa marche sur un fonds de progrès et d'optimisme, la destinée de Călin Surupăceanu décrit une ligne descendante, avant d'accuser un triple échec: social, professionnel et sentimental. Depuis lors, nous avons l'impression que — tandis que le milieu environnant se dirige constamment vers un avenir positif — le mécanisme de sa propre vie fait décidément marche arrière et les multiples rouages de ce mécanisme tournent à rebours. Ce moment précis est paradoxal: le fruit d'une action héroïque qui, au lieu d'apporter à son auteur les éloges et la gratitude de son entourage, ne lui vaut qu'humiliations et malheurs. En sauvant la vie d'un ouvrier, Surupăceanu est, à son tour, victime d'un accident et son visage garde les traces indélébiles d'une brûlure; de plus, son système nerveux est ébranlé, ce qui le rend inapte au travail. Obligé de quitter son emploi d'électricien qualifié, Surupăceanu accepte — sans trop se poser des problèmes — une place de concierge, se disant qu'il aura ainsi le loisir de poursuivre ses études, de passer son bachot et d'entrer ensuite à la Faculté. Cependant, sa femme est de moins en moins satisfaite de la nouvelle situation de son mari et, finalement, apprenant que celui-ci allait dépasser l'âge requis pour se présenter au bachot, elle se décide à le quitter. Elle lui reproche « l'égoïsme » dont il a fait preuve en sauvant un ouvrier inconnu, sans penser à sa propre famille, à sa femme et à son enfant. Le ménage de Surupăceanu se désagrège en effet, l'espoir de pouvoir poursuivre ses études s'effrite, le climat dans lequel il vit et s'acquitte de ses fonctions subalternes de concierge lui devient insupportable. Déçu et seul, il se sépare des lieux qu'il a contribué à bâtir. Le retour à Bucarest équivaut à une consécration de son renoncement. Surupăceanu se rend dans une autre « ville neuve », mais ce n'est pas pour y rester, comme il l'avait fait la première fois, où il accompagnait l'ingénieur Dan, son premier mentor dans sa vie professionnelle. La visite qu'il rend, si longtemps après, à ce fanatique constructeur qui — en dépit d'un terrible drame personnel (il avait été emprisonné, sans raisons valables, pendant quelque temps) — n'a pas hésité à reprendre sa dure existence tourmentée d'avant, ne change plus rien aux résolutions de Călin. Le mécanisme de sa vie qui fonctionne à rebours ne peut plus être stoppé et la fin du volume nous le montre décidé à demeurer enfermé dans les frontières de sa défaite.

La tragédie de Călin Surupăceanu est la tragédie de l'homme qui, s'étant rallié à l'actualité socialiste, a pressé le pas, est resté seul, devenant finalement un « intrus » et un vaincu. Marin Preda a la force de refléter — à travers un échec personnel — l'âpreté de notre époque, les exigences inflexibles de l'histoire qui, tout en demeurant ouverte à l'avenir et au progrès au profit de la société, ne garantit pas automatiquement l'arrivée à bon port des membres de cette communauté. Nous vivons dans une société jeune, en pleine et constante évolution; les transformations économiques, sociales et politiques constituent la base de rapports humains nouveaux, d'une morale nouvelle et d'un climat spirituel nouveau. Mais, étant donné leur jeune âge, les nouvelles valeurs ne sont pas encore consolidées, elles n'ont pas encore acquis droit de cité, ne sont pas encore entrées dans la légende, dans les traditions, dans les lois non écrites, en un mot, elles n'ont pas encore constitué une mythologie sociale à même de fixer, en même temps que les coordonnées de la vie collective, les cadres de l'existence individuelle, lui conférant la stabilité nécessaire. Le nouveau contenu de la société en pleine évolution ne trouve pas toujours aisément les formes propres à maintenir l'équilibre entre la destinée commune et le sort de chacun, de protéger avec persévérance les valeurs proclamées. Marin Preda ne cesse de souligner, dans son roman, que la ville neuve manque de souvenirs et de morts, ce qui veut dire que ce qui fait défaut aux réalisations techniques et économiques, c'est la tradition humaine, à peine en voie de se former, de se stratifier, la chaleur et la compréhension humaines. Et la fin du roman met l'accent — par la voix intérieure du héros — sur ce que la trajectoire de ce dernier a de prématuré du point de vue historique: « Le train filait et je sentais que ce n'est pas Bucarest seul que je laissais derrière moi, Bucarest que, cette fois-ci, je ne voulais plus changer pour quelque autre ville, mais aussi la ville neuve, vers laquelle mon souvenir ne cessait de me ramener, comme pour un dernier adieu. Je ne pouvais faire autrement! Adieu, les gars! Vivez et trimez dans votre ville neuve jusqu'à ce que vous arriviez à lui donner les vieux qui lui font défaut et puis les morts qui resteront là à écouter, dans le silence de leurs tombes, s'écouler la vie de leurs descendants. Et faites en sorte de forger les légendes qui vous conviennent. Moi, vous m'avez chassé et — aussi peu que vous vous souciez de cela — sachez que vous ne pouvez pas avoir mon pardon. Vous êtes assoiffés de vie mais non de bonheur, et votre seule chance est que vous ne soyiez pas éternels et que d'autres, peut-être meilleurs, prendront la relève. N'espérez pas qu'ils vous ménagent! . . . » L'espoir que « d'autres, meilleurs » prendront la place des habitants d'aujourd'hui de la ville neuve, « assoiffés de vie, mais non de bonheur », c'est l'espoir dans l'évolution naturelle d'un processus ayant déclenché les énergies vitales d'un peuple

et qui les a conduit vers une œuvre d'édification. L'Histoire dira son dernier mot et imprimera chaleur humaine, équilibre et mesure à ces énergies « assoiffées de vie ».

Un chapitre fantaisiste, qui décrit ce qui se passe dans l'imagination du héros, suggère l'incapacité de l'individu de suppléer, lui, à « la carence » de l'histoire. Surupăceanu, déçu par le manque de compréhension de son entourage, s'imagine être le fondateur d'une société nouvelle. Avec Maria, sur un île déserte, il devient le père d'une nombreuse progéniture, qu'il essaie de former selon son désir, dans l'esprit d'une morale authentique et compréhensive. Mais, en recherchant les principes et les modalités d'une telle morale, il ne trouve rien de mieux que la formule sommaire des dix commandements qui, dans leur forme élémentaire, établissent quelques règles strictement nécessaires à une vie commune paisible: respect des parents, celui des biens d'autrui, défense de tuer, etc. Dans l'application pratique, le patriarche amateur ne peut que constater l'échec de ses méthodes pédagogiques. Tout comme dans la légende biblique, Caïn tue le nouvel Abel. Revenant à la réalité et concluant que la fantaisie du législateur est insuffisante, l'utopiste conserve le sentiment de son amour paternel, douloureusement mis à l'épreuve, donc la conviction de la solidité des sentiments humains éternels.

Pour revenir au parallèle établi avec *l'Etranger*, il faut observer que *l'Intrus* de Marin Preda subit, dans un monde différent, une même nécessité, toujours actuelle et profondément humaine. Camus décrit son héros comme un homme dominé par la passion profonde d'apprendre « la vérité d'être et de sentir ». Dans la société où vit l'« étranger », cette vérité se perd quelque part derrière les formules conventionnelles, derrière cette mythologie sociale dont nous parlions et qui — d'une force active et exprimant un contenu d'idées réel — était devenue déclinante, vieillie, une simple couche superficielle privée de réalité intérieure. Dans le monde de l'« intrus », la vérité « d'exister et de sentir » se trouve dans la création de nouvelles villes et usines. C'est précisément pourquoi il n'a pas atteint la maturité. Les relations humaines et sociales demeurant inférieures aux relations matérielles, se développent et se consolident plus difficilement; il faut aux eaux le temps de tracer leur lit et de s'y établir. Toute une mythologie sociale doit préparer les moules de la nouvelle morale et se muer en force active, à même de l'appliquer et de la respecter. Voilà pourquoi, si l'« étranger» de Camus se dirige vers un vide existentiel, l'« intrus » nourrit l'espoir que « d'autres, meilleurs » viendront remplacer les héros qui, en créant l'histoire, se créent eux-mêmes.

Le sujet profond, le thème intérieur, constant, des romans de Marin Preda c'est le rapport de l'homme avec son temps. Cette particularité nous met, dès l'abord, devant un écrivain qui comprend la tension de ses contemporains et se sent capable d'attaquer le problème dans son noyau même. La littérature moderne commence à l'instant où le temps est devenu le personnage principal. La préoccupation de capter le temps et de reproduire les aspects variés de son action, à la fois destructrice et constructive, se trouve, sous une forme ou sous une autre, à l'origine des grandes épopées modernes, de Proust à Joyce et de Thomas Mann à Faulkner. Dans des formes spectaculaires qui brusquent et intervertissent l'ordre chronologique (*le Bruit et la Fureur* — de Faulkner), dans la forme apparemment traditionnelle mais avec un symbolisme très peu orthodoxe (*la Montagne magique* — de Thomas Mann), le temps traverse toute la littérature moderne, jusqu'aux plus récents écrivains qui, en le refusant, ne font rien d'autre que donner, par atemporalité, une expression à certaines appréhensions évidentes, réveillées aussi par l'écoulement du temps, sous sa forme biologique ou historique (Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget, Dino Buzzati). Marin Preda a sa place dans ce contexte. L'écrivain roumain ne se sert pas de moyens cinématographiques, manœuvrant, en avant ou en arrière, à volonté, la machine du temps. Suivant l'ordre chronologique dans une formule apparemment traditionnelle, Marin Preda observe attentivement l'œuvre du temps dans l'existence des hommes; devant le lecteur ne se déroule pas une intrigue compliquée et spectaculaire où — selon un ordre non écrit mais permanent de la vie — les gens vivent, vieillissent et meurent. Ce qui est important ce sont les significations que le temps fait naître sur son passage. Et Marin Preda, sensible à ces significations, fait de la destinée humaine le messager de certaines vérités plus vastes qui, dépassant les limites de l'existence individuelle, apartiennent au devenir historique lui-même.

GEORGETA HORODINCĂ

Une Œuvre de synthèse

La Littérature roumaine de l'entre-deux-guerres (Literatura română între cele două războaie mondiale — Editions Littéraires) d'Ov. S. Crohmălniceanu, dont seul le premier volume, concernant les prosateurs, est paru jusqu'à présent, doit être signalée comme un événement dans le domaine de l'historiographie littéraire roumaine de date récente. C'est la première fois que, dans l'intervalle des deux dernières décennies, l'une des plus intéressantes époques de la littérature roumaine est l'objet d'une présentation de grande envergure, où les choses sont mises en valeur aussi dans l'esprit d'une compréhension scientifique pleinement objective. Il faut rappeler que la matière abordée par l'auteur a été traitée par l'histoire littéraire dès la période de temps où elle se trouve circonscrite, étant comprise par E. Lovinescu dans une perspective d'ensemble (*Histoire de la littérature roumaine contemporaine*, 4 volumes — 1926—1928), par Basile Mun-

teanu (*Panorama de la littérature roumaine contemporaine* — 1938) et par G. Călinescu (*Histoire de la littérature roumaine depuis ses origines jusqu'à nos jours* — 1941). Contrairement à G. Călinescu, qui a voulu manifestement se différencier systématiquement — dans la formulation des jugements concernant la valeur des écrivains de son temps — des professions de foi antérieures de E. Lovinescu, on remarque qu'Ov. S. Corhmălniceanu ne contredit pas ses prestigieux devanciers. Pondéré, il adopte une ligne conciliatrice entre les opinions de E. Lovinescu et celles de G. Călinescu, nuançant ou accentuant, de façon personnelle, avec une remarquable intelligence, la véracité de certaines constatations essentielles, qu'on ne saurait ignorer.

Conçu à l'origine comme un manuel à l'usage des universités, l'ouvrage de Crohmălniceanu nous apparaît à même de constituer, pour tous les lecteurs actuels, un guide qualifié en vue d'une connaissance plus approfondie, de nature évoluée moderne, de la complexité du phénomène littéraire roumain de l'entre-deux-guerres. Pour mettre fin à une confusion et éviter d'en créer de nouvelles, malgré lui, d'une façon ou d'autre, l'auteur s'est interdit à lui-même d'apporter une vision critique absolument nouvelle, en modifiant à tout prix le tableau des valeurs établies il y a un quart de siècle. L'esprit d'invention du critique s'exerce sur le plan des analyses, où il révèle avec verve l'originalité de ses ressources.

Le volume débute par une introduction (« Le climat de l'époque »), dans laquelle est reconstitué le cadre historique de la période littéraire en question: faisant un tour d'horizon — dans quelques chapitres extrêmement intéressants (« Publications, groupements et courants littéraires ») — des différentes lignes d'orientation de l'idéologie littéraire de l'entre-deux-guerres, l'auteur voit les choses dans toute la complexité de leur évolution. Pleinement édifiante par son découpage démonstratif, la contribution d'Ov. S. Crohmălniceanu dans ce domaine s'avère fondamentale. En ce qui concerne la répartition des prosateurs par chapitres, il nous faut souligner dès l'abord la manière naturelle et non arbitraire tout à la fois dont le critique a su résoudre le problème. Les titres du sommaire accusent une justification substantielle se légitimant organiquement. En voici quelques exemples: « L'épopée » (Mihaïl Sadoveanu), « Le réalisme dur » (Liviu Rebreanu, Carol Ardeleanu, Geo Bogza, Pavel Dan, etc.), « Le kaléidoscope des milieux » (Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu, Dan Theodorescu, I. Peltz, etc.), « La comédie des automatismes » (Gh. Brăescu, Damian Stănoïu, Al. O. Teodoreanu, etc.), « Les mémoires déguisés et francs » (C. Stere, Ion Petrovici), « L'analyse psychologique » (Hortensia Papadat-Bengescu, G. Ibrăileanu, Felix Aderca, etc.), « La littérature de l'authenticité et de l'expérience » (Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade, M. Blecher, etc.), « L'univers des projections obsessionnelles » (Gib Mihăescu, Victor Papilian, Radu Tudoran), « La prose artistique » (Matei Caragiale, Emanoïl Bucuţa, Dinu Nicodim), « La reconstitution balzacienne et la classification caractérologique » (G. Călinescu, Ion Marin Sadoveanu), « Antiprose » (Urmuz). Critique d'orientation matérialiste-historique, mais avec des échos dans le genre de l'exégèse critique calinescienne, Ov. S. Crohmălniceanu reflète dans ses commentaires une complexité intuitive heureusement soutenue par une force d'argumentation des plus convaincantes. Sur un espace dont les dimensions varient selon l'importance historico-littéraire de son œuvre, chaque prosateur est exactement défini, sans que rien de significatif échappe à l'auteur. Le critique, qui se limite pertinemment à l'objet, sans jamais tomber dans la narration plate, adopte dans l'analyse la technique de la citation caractéristique et n'hésite pas à mentionner — quand c'est le cas — les opinions exprimées par les exégètes les plus autorisés. Des références biographiques nous sont données au début quant aux écrivains de premier et même de second ordre; une exception regrettable a été faite à l'égard de Ionel Teodoreanu. Si un Camil Petrescu, par exemple, qui brille du même éclat artistique dans plusieurs genres littéraires, est analysé, à juste raison, dans le présent volume, pour la totalité de ses activités, y compris ses œuvres poétiques, par contre nous ne comprenons pas pourquoi un George Mihaïl Zamfirescu (qui trouve si bien sa place, en tant que romancier du faubourg, dans le « Kaléidoscope des milieux ») ou un Mihaïl Sebastian (qu'il est inconcevable de ne pas voir figurer — comme auteur du roman « *Depuis deux mille ans* » — aux côtés de Mircea Eliade et Anton Holban, dans le chapitre traitant de « La littérature de l'authenticité et de l'expérience ») devra figurer, avec tout son œuvre, dans le second volume à venir, parmi les dramaturges. Et puisque nous sommes en train de faire certaines objections de détail, rappelons qu'il arrive parfois qu'Ov. S. Crohmălniceanu soit tenté de trop s'attarder sur certains auteurs dépourvus d'importance, d'une valeur discutable, tels que Damian Stănoïu, Al. Sahia ou H. Bonciu, auxquels il accorde trop d'attention et consacre un nombre de pages presqu'égal à celui réservé à juste raison à des écrivains, exceptionnels dans leur genre, malheureusement morts prématurément, comme Pavel Dan ou M.Blecher. A part cela, l'analyse de la prose de l'entre-deux-guerres est des plus estimables par l'abondance des observations judicieuses et elle constitue un exemple de réussite du fait d'une application bien dosée de la technique de l'essai dans l'histoire littéraire. Il faut mentionner, parmi les pages anthologiques du volume, celles concernant l'œuvre de Mateï Caragiale, C. Stere, Mircea Eliade, M. Blecher, Urmuz, G. Călinescu. (Ce dernier, qui a eu l'occasion de connaître — par un texte paru d'abord dans la revue « Viaţa Românească » — le point de vue du critique sur ses romans, m'avouait une fois qu'Ov. S. Crohmălniceanu lui semblait le seul qui ait dit quelque chose de vraiment intéressant à son sujet en tant que romancier.)

Un jugement d'ensemble, de caractère définitif, sur un ouvrage d'histoire littéraire tel que *la Littérature roumaine de l'entre-deux-guerres* ne peut être émis avant la parution du second volume, réservé aux poètes, dramaturges et critiques. En tout cas, s'il faut en juger d'après ce qu'attestent les études monographiques sur Tudor Arghezi et Lucian Blaga, ainsi que d'après certains articles de plus vastes proportions, traitant de la poésie d'Al.A.Philippide, B. Fundoianu ou Emil Botta, qu'Ov. S. Crohmălniceanu a publiés jusqu'à présent, nous sommes autorisés à croire qu'il saura se maintenir à la hauteur jusqu'au bout dans la synthèse commencée par la présentation critique des prosateurs.

DINU PILLAT

RADU BOUREANU:

GIROUETTES

Dans les premiers volumes (parus avant la guerre) le caractère fondamental du lyrisme de Radu Boureanu était déjà pictural. Toute sa poésie était faite de la vigueur des évocations et des jeux d'incantations plastiques suggérées par une imagination visuelle féconde en ressources. Dans Vol blanc *(1932), notamment, le poète trouvait un milieu fort recherché pour ses valeurs pittoresques et exotiques: celui, frissonnant et vivace, des marécages chatoyants de couleurs, sur lequel il projetait une lumière de légende. Des paysages polychromes se succédaient à nos regards; quelque coin du pays, envahi d'une fastueuse végétation sur le fond duquel glissaient des personnages vaporeux, mystérieux messagers des époques légendaires. Il suggérait une sensation de flottement comme dans un rêve, mais peu à peu l'air devenait lourd de matière; la tonalité générale annonçait déjà celle de la traduction inspirée des* Flamandes *de Verhaeren. Le lyrisme pictural de Radu Boureanu apparaît de la façon la plus caractéristique dans* l'Hymne à la Cité de Bucur *(1961), vaste enchaînement de panneaux que l'auteur recouvrait d'une abondante pâte multicolore, animés d'un vif mouvement, peuplés de personnages et d'icônes appartenant aux époques révolues, document lyrique d'un effet remarquable dans nombre de ses séquences.*

Le volume récemment paru, Girouettes *(Cocoşi de vînt — Editions Littéraires, 1968) accuse la tendance ou, du moins, une certaine propension à mettre un frein à la frénésie du coloris. Le poète soumet sa matière lyrique à un processus de résorption des sèves, de défeuillaison, fait significatif et qui dénote, sinon un changement de direction vers un nouvel idéal artistique, au moins un moment de réflexion et d'hésitation qui semble présager quelque nouvel âge poétique. La nouveauté consiste en l'intériorisation des sensations, les poèmes contenant à présent un élément se rapportant plus étroitement au destin intime du poète, accentuant la note de confession qui pénètre même dans les pastels. Nous ne retrouvons plus la ferveur des images de naguère, ce déclenchement de couleurs et de rythmes, mais les réflexes vont plus profond. Ces nouvelles poésies sont chargées des échos de la crise de conscience à laquelle le poète est en proie; ce sentiment crépusculaire se reflète jusque dans les méditations sur la nature et les fonctions de l'acte poétique. C'est ainsi qu'une même question se trouve posée dans plusieurs poèmes: l'expression poétique ne chasse-t-elle pas la substance germinative dont elle procède, condamnée fatalement par sa propre nature à la stérilité glaciale? Les accords élégiaques nés de ce tourment font entendre un timbre tout neuf dans l'œuvre de Radu Boureanu et confèrent à celle-ci une dimension dramatique aux résonances profondes.*

*Ces vues sur le destin de l'art ont pour effet de réduire l'espace lyrique, de réprimer l'élan qui portait le poète aux vastes desseins, aux visions sublimes vers lesquelles l'arc de son imagination s'était tendu dans les poèmes plus anciens. L'artiste se retranche dans une zone d'intimité et de recueillement, comme l'indique le titre, suivi d'un point d'exclamation, d'un poème significatif (*C'est tout!*); ce poème définit peut-être le mieux cette tendance nouvelle et inédite du lyrisme de Boureanu. «J'écris un poème d'ombre, de sommeil, d'espaces brisés», dit-il. On ne saurait définir d'une manière plus suggestive la paix de l'âme qu'il se prépare à goûter avec une volupté triste, car il s'agit, malgré tout, d'un renoncement, d'un effacement dans l'ombre — comme ne manque pas de le noter ce poète du coloris lumineux et des «vols blancs»; l'artiste songe désormais aux «espaces brisés», c'est-à-dire à des visions fragmentaires qui ne subissent plus, comme jadis, la tentation des spectacles grandioses, des symboles complets. Plus loin nous découvrons les traces d'un sursaut d'érotisme limité par les bornes de la même ambiance de repos contemplatif et que le poète se hâte d'ailleurs de «plonger dans l'imagination abstraite»: «Par ce cadre géométrique, faisons passer un bouleau / bariolé thermomètre de l'essence végétale. / Je m'imaginerai que c'est l'ombre de ta présence; / Un déclic, et ta photo est fixée et plonge / dans l'imagination abstraite / ... / Puisse la colline verte demeurer là-bas toute chaude entre nous!»*

Ce volume contient aussi de fréquents retours à la passion de paysagiste du poète; les effets en sont des plus heureux, notamment lorsque les images sont riches de significations autres qu'immédiatement visuelles; on y sent passer un frisson qui éveille des échos sur les plans les plus diffus de la sensibilité. Citons pour conclure cette évocation du Moyen Age, où revit la ferveur hautement idolâtre «des grands constructeurs» «qui tricotèrent la pierre avec leurs aiguilles»: «La tour qui escalade les hauteurs, vers la gloire. / Tout est gothique: le mât de l'Hotel de Ville, / la place carrée, toute de pierre, un vaisseau / aveuglant de ténèbres ou de grisaille / ... / Où donc sont les archers, les charpentiers, les bateliers? / Les hôtels des corporations sont tous fermés; / Qui navigue en barque sur son rêve / Vers l'aventure des siècles, de l'océan? Les troncs sclérotiques de cathédrale / Des aiguilles de pierre / Accusent le ciel de la Genèse; le jour languide / a des transparences de méduse aveugle» (Nuit bruxelloise).

G. DIMISIANU

MARIN SORESCU:

LA JEUNESSE DE DON QUICHOTTE

C'est moins dans la nouveauté d'une vision que dans le spectacle d'une certaine attitude à l'égard de la poésie qu'il faut chercher l'explication du rapide succès de Marin Sorescu aux yeux de la critique. Tandis qu'un très grand nombre de poètes roumains de nos jours continuent d'écrire une poésie de révélation métaphorique, obsédés de conserver la candeur ou hantés par le mystère de l'hérédité, s'appliquant à faire communiquer l'être humain avec les arbres et les étoiles du ciel, croyant donc aux vertus éternelles du lyrisme — signe certain de vitalité esthétique — Marin Sorescu a choisi de se placer dans la situation paradoxale d'un poète niant la poésie. C'est ce qui explique l'agression de l'esprit dans ses vers, tout comme l'escalade de tous les degrés du comique, depuis l'humour jusqu'à l'absurde. Et dans son récent volume, l'univers contemplatif ordinaire, le climat lyrique traditionnel, la posture hiératique sont violemment persiflés. Les bons canons de la poésie sont bousculés avec acharnement; le rituel poétique tout entier est dévoilé sans retenue. Marin Sorescu «profane» la poésie, c'est-à-dire qu'il la rend profane, la désacralise même. Mais son spectaculaire reniement de la poésie — nous en faisons la stupéfiante constatation — n'est fait que pour pouvoir y glisser sa propre onde de lyrisme. Un lyrisme qui modifie la perspective initiale et qui est issu d'une conscience aiguë de la dérision dans l'univers de la condition humaine. Les images sont éloquentes: le ciel est une toiture de tôle, le flux et le reflux ne sont que les fluctuations d'une immense pâte, le monde est un grand «bowling» ou un «accordéon essoufflé».

Cependant, sous ces images railleuses, le poète aspire symboliquement à conserver certaines zones intactes, immaculées de l'âme et le persiflage recouvre sans ambages justement cette perte des sentiments essentiels, qui va parfois de pair avec le programme de la civilisation: «Nous ne nous étonnons de rien, jamais, / L'étonnement a été extirpé, / Atavisme qui nous rapproche du singe / / ... / / C'est un bruit de machines, / La température de l'humanité baisse, / Les sentiments descendent à zéro, / Nous ne nous étonnons plus de rien / Nous sommes en continuel progrès.» Le poète renverse des mythes, tout en souffrant lui-même d'avoir perdu son innocence: «Nous sommes des saints comme il faut / Qui portons une auréole / Au lieu d'une ceinture / Sur le ventre. / / Nous n'avons eu la vision réelle / Ni du père, ni du fils, ni du saint esprit. / Notre réputation de saints / Est née de la circonstance / Que dans notre jeune âge nous avons apporté à la Vierge Marie / L'Annonciation...» Donc, toute perspective globale embrassée par la poésie de Sorescu doit adopter les termes de la contradiction simultanée, même si certains morceaux comportent une idée de sarcasme ou d'éloge; Marin Sorescu peut être en même temps passionné et blasé, candide et lucide, timide et effronté, jovial et sarcastique, astral et trivial. Et celui qui souffle sur les nimbes des saints, leur ôtant tout caractère mythique, les changeant en «ceintures» domestiques, déplore ailleurs la perte du noble instinct du jeu ou de la gratuité, comme une interdiction de la candeur: «Oh, combien les jouets nous manquent parfois! / Mais nous ne pouvons même pas être tristes / A cause de cela / Et pleurer de toute notre âme, / En nous appuyant sur le pied de la chaise, / Parce que nous sommes de très grandes personnes / Et qu'il n'y a personne de plus grand que nous / Pour nous cajoler.» Plus que la tension existentielle, il y a dans les vers de Marin Sorescu une hésitation rituelle dont il se fait une profession et une dignité. La méditation sur le monde se confond, dans ce cas, avec la méditation sur la poésie, et le poète semble destiné à escalader sans cesse l'Art poétique. La vision même du monde n'est qu'une variante de sa conception de la poésie. Le monde est une périphrase à sa poésie. On a rarement vu poète plus obsédé par le dilemme de son art que Marin Sorescu. L'unique reproche qu'on puisse faire à un tel mode poétique, d'incontestable facture méditative, est que la vision ne surpasse pas toujours le spectacle. Plusieurs de ses poésies sont mémorables, notamment par leur mise en scène: le doute y transparaît à tous instant, le poète jette le discrédit sur les illusions, tout en enviant la capacité à se faire des illusions. Ce qui doit être compris, dans les termes de son dilemme intérieur, comme une nostalgie du lyrisme direct et spontané, de la part d'un poète doutant de ses vertus. Sa tristesse provient de ce qu'il sait que l'infini ne peut être exprimé que par le fini, c'est-à-dire par le verbe, acte d'intelligence payé avec des larmes: «Derrière l'homme à la loupe s'étendait un désert de mort / Et il était toujours plus triste. / / Il eut une fois l'idée / De diriger sa loupe vers la rue qui marchait / Et il remarqua avec stupeur qu'elle était fausse. / La vraie rue était bien plus loin. / / Il regarda la ville — elle était fausse, faux les arbres. / Et il se mit à pleurer. / / Sanglotant à fendre l'âme et tremblant de tous ses membres, / Excepté la main qui tenait le terrible instrument, / Il se mit à avancer, tout voûté, / N'arrêtant pas de supprimer le monde.»

MIRCEA MARTIN

ION GHEORGHE:

L'HERBE ARRIVE

Les lecteurs qui se souviennent que Ion Gheorghe débuta par un roman en vers seront surpris par l'évolution d'une carrière qui se poursuit par deux volumes de poésies: Zoosophia *(1967) et* l'Herbe arrive *(1968). Abandonnant un genre jugé par d'aucuns impropre au lyrisme, Ion Gheorghe expérimente certaines formules poétiques de facture moderne.* Zoosophia *se livrait à un pur jeu verbal et, prenant son point de départ dans le folklore*

des jeux d'enfants, arrivait à élever l'histoire nationale au rang de mythe sur le squelette d'une certaine idéologie politique. Le poète se proposait de créer un langage et une ambiance mythiques spécifiques. A cet effet, il puisa son inspiration dans les recueils du folklore rituel, dans les livres populaires et, très probablement, dans l'Histoire hiéroglyphique *de Dimitrie Cantemir (XVIIIe siècle); il y trouva un vocabulaire adéquat à son propos et aussi l'image d'un monde fasciné par la fabuleuse civilisation byzantine. La facture rituelle de certains passages, le caractère d'oracle de certains vers, le souffle d'obscure révolte qui traverse les poèmes, sont des indices d'une réussite qui a été aussitôt soulignée par une étiquette suggestive, celle de «poète bogomilien» attribuée à Ion Gheorghe.*

En dépit des accessoires compliqués qu'il traine après lui, il nous est aisé de reconnaître en Ion Gheorghe la vocation du vates, *du prophète. Effectivement son attitude est celle d'un initié dont les paroles sibyllines avertissent les humains des périls qui les guettent.* L'Herbe arrive *(Vine iarba — Editions Littéraires) confirme sa vocation de prêcheur, de prophète appelé à répandre des vérités dont il est seul à connaître le secret. Le danger semble être ici représenté par l'herbe, symbole de l'éternel élément rural. Elle menace les villes de sa vengeance, et la vengeance consiste à avancer inexorablement. L'herbe est une force de la nature, chargée de dynamite: «Il ne faut pas jouer avec l'herbe. / Il me suffirait de placer un gros tas d'herbe sauvage / A la base du château le mieux fortifié / Pour que toutes les tours soient creusées de lézardes / Tel un arsenal de poudre à canon / Frappé par la foudre à travers la fenêtre»... La poésie de Ion Gheorghe semble être l'excroissance d'un culte rural primitif. Le poète n'a rien d'un admirateur de la vie patriarcale ou de l'idylle villageoise. Il remonte aux sources obscures de la vie rurale, à cette zone ancestrale et archaïque où s'exaltent les réminiscences des puissances magiques. Il paraît croire que c'est là que se trouve la clé mystérieuse de toutes choses. Pareille attitude est favorable à la poésie; aussitôt les «thèses» tombées dans l'oubli, les litanies abruptes de Ion Gheorghe dégagent une poésie énigmatique et sombre. Mais on y retrouve aussi la nostalgie du village natal, le regret de s'être arraché au ventre de la terre, la souffrance causée par la transplantation dans la ville, et par l'impossibilité du retour.*

Il y a dans les poésies de Ion Gheorghe un univers torturé, accablé par une force invisible. Aux vocables durs, à l'accumulation des suggestions tératologiques, s'ajoutent des vers à dessein obscurs, énigmatiques, déroutants. Il est organiquement hostile au prosaïsme de la poésie à thèse. Aussi introduit-il l'idée dans un montage d'images angoissantes, et pratique-t-il, à l'instar des surréalistes, le discours intermittent en simulant le délire. Semblable à la Pythie de Delphes, il feint d'être l'interprète de l'oracle, procède par allusions, dans la Femme au pain *(voir R. R. N° 4/1967) il monte sur le trépied sacré, telle une prêtresse de Géa: «J'achète des pommes, des grains de fleurs et de maïs / je me tiens jusqu'au soir le front penché sur la vapeur du lait végétal; / un trépied d'or prend corps soudain — / deux pieds comme ceux des cigognes s'appuient aux montagnes; / on ne voit pas le troisième, il naît de la vapeur des graines; / on n'entend que ses griffes tâtonner la pierre de l'abîme; / je vous prédis toutes les guerres que vous gagnerez entre vous, / je distribue au terme du chemin le néant, la naissance, / jusqu'au soir, lorsque, avertie par le tonnerre / du dernier grain, la femme renverse sa clepsydre...». La poésie résiste surtout lorsque naît à nos yeux l'image d'un territoire mystérieux enveloppé de ténèbres, où ont lieu des événements étranges dont le déroulement est souvent onirique, prédestiné, et dont l'explication secrète nous échappe, quelque justification de l'absurde. Le prix de la poésie de Ion Gheorghe réside en cette intuition des mouvements issus des abîmes. Voici qu'il exécute d'abord un geste pour capter notre esprit: «Lorsque je m'en allai,* quelqu'un *naissait»,* «*Elle pleure ensuite dans les mains de* quelqu'un», «*Une mère en pleurs fait la lessive aux* sources du styx» *(souligné par nous). Arrachés à notre apathie, nous sommes en proie à une curiosité ardente. C'est le moment que guette le poète pour tendre ses sombres filets. Dans* les Ruines du manoir *nous sommes plongés dans le même univers étrange et solitaire, situé Dieu sait où: «Les fourmis transportaient dans leurs mandibules des débris de maçonnerie / des éclats de bois de quelque vaisseau, de quelque fenêtre, / des miettes tombées du cœur des fruits détachés de l'arbre; / les enfants avaient concassé des noyaux d'amande à l'aide des têtes des griffons de pierre; croyant pouvoir arrêter les eaux, ils avaient creusé les narines des pélicans au moyen d'une jeune pousse de lierre...». Quelle est la raison de tout cela? Pourquoi l'inanimé s'anime-t-il? Pourquoi les êtres dotés d'une âme sont-ils assaillis par ce qui n'en a point? Nous ignorons la signification des fourmis rouges et celle, héraldique, du griffon. Nous ne chercherons pas à élucider ces questions. Le poète demeure mystérieux, mais nous avons le sentiment que rien ici n'est gratuit, qu'il ne s'agit pas d'un assemblage fortuit, mais que nous nous trouvons devant une énigme malaisément déchiffrable qui retient notre attention.*

MIHAÏ UNGHEANU

MIRCEA IVĂNESCU:

VERS

Il existe peu de poètes roumains qui se défient de leurs propres passions lyriques, peu qui ne s'approchent avec confiance des ressources expressives de la poésie. Ce qui généralement est caractéristique, c'est une acceptation intégrale des matériaux poétiques, la confiance manifestée aux modèles dans toute leur variété. Mircea Ivănescu représente l'étape du consentement à une structure livresque, à la pression de l'intellectualisme sur la spontanéité de la création. La difficulté d'une telle

poésie réside dans le dédoublement de la réfraction lyrique; d'une part, un commentaire net de l'unité thématique choisie; d'autre part, une gracieuse polémique avec la formule littéraire en soi. Ce qui domine c'est le chant de la féminité mystérieuse, étrangère, le nostalgique éloignement des sensations, l'imprévisible des mouvements affectifs. La finalité de la création est, pour nombre d'écrivains, un faux problème, pour d'autres, elle se résout de façon positive; mais le raffinement du goût littéraire, jailli d'une saturation de l'existence livresque, altère cette certitude, et cela éveille le soupçon des tempéraments mélancoliques, ironiquement détachés. C'est précisément le cas de Mircea Ivănescu. Ainsi se trouve mise en doute la possibilité de communiquer l'émotion par le truchement du vers: « Elle ne saura même pas ce que je veux dire ici. » Toute interprétation du sensible espace intérieur a lieu dans les limites de certaines formes données, connues, vérifiées, pratiquement épuisées. Les sentiments acquis par expérience livresque et exprimés par elle ne pourraient plus constituer le noyau lyrique nécessaire. Le refus des sens habituels de la littérature n'est pas seulement le résultat d'une solennelle obsession d'intellectuel raffiné, mais surtout l'expression d'un dilemme visant l'essence. Le poète argumente ses doutes mais leur persévérante explication même prouve le contraire: la confiance latente dans ses intentions lyriques. L'ambiguïté de cette attitude est résolue par la diffusion discrète de l'ironie. Le plafond livresque fixé comme point de départ transforme l'acte créateur — mouvement ouvert, à sens unique —, en un jeu, en un ensemble élaboré, dominé par la saveur mélodique et par une certaine rythmicité dans le phrasé. Le poète dissout le vers, le rapproche du rythme de la prose, pour que les sens polémiques deviennent ainsi plus évidents. Le rapport équivoque entre le réel et le livresque dicte une prolixité prononcée. De fréquentes scissions orales de la confession lyrique accentuent de manière fonctionnelle le commentaire allusif, faussement objectivé, que le poète pratique avec persistance.

« Le jeu » tourne dans la plupart des poésies autour de l'image d'une énigmatique « Elle », glaciale, lointaine, blasée, indifférente aux effets de son propre charme. A la femme est offert le mystère, on bâtit pour elle une énigme à partir de ses gestes et de ses paroles banales, de la dynamique légèrement absurde de sa vie quotidienne. Mais le ton évocateur n'est pas toujours clairement pétrarquiste; c'est plutôt une subtile oscillation entre le registre de la lucidité et celui de la tendre émotion. Outre le prosaïsme délibéré de la notation métaphorique, l'épuration d'une affection trop sollicitée et le dégagement du sortilège de ce jeu sont acquis de manière inattendue par l'association d'un «témoin» silencieux. La facture hiératique des aventures du héros se pulvérise grâce à l'idée de collectivité. Le pluriel augmente la distance entre le poète et sa bien-aimée, marquant l'atonalité des relations: « Elle est ennuyée. Nous nous imaginons / pouvoir lui rendre visite et, assis dans des fauteuils, / nous lui parlons en traînant sur les mots d'étranges états d'esprit, / que nous voulons expliquer par des souvenirs effacés / de notre enfance, dont / elle ne sait rien, car nous ne lui en racontons pas les détails. » Le poète se plaint que la poésie ne puisse contenir la véritable essence de la bien-aimée, tout son mystère; elle ne peut que rendre un visage, une image, une seule — appartenant à son regard subjectif, à son intuition partielle.

Le décor de la poésie de Mircea Ivănescu est nettement citadin: chambres fermées, lumière blottie sous l'abat-jour, musique lente, rythmée, nostalgique, « escaliers craquant comme les accords lentement calculés d'un vieux piano », et la froide matérialité de cette mise en scène renforce l'impression de pétrification du monde dans des formes statiques, rigides. Seule demeure vraiment vivante, réelle, intelligemment masquée, avec ironie, la sensibilité aiguë du poète.

DANA DUMITRIU

GHEORGHE PITUŢ:

QUI ME DÉFEND?

Dans son premier volume déjà (les Portes de la Cité — *1966) Gheorghe Pituţ s'avérait être un poéte tellurique qui chantait la gigantesque métamorphose des règnes, capables d'assurer le salut de la civilisation en «l'envahissant»; désireux de rendre leur ancienne vigueur aux cités, le poète voulait y planter de sévères forêts. A ses yeux, l'existence est une contrainte; à l'instar de Lucian Blaga, il estime qu'on ne saurait échapper à cette «damnation» qu'au-delà de la condition physique. Dans* les Portes de la Cité, *Pituţ faisait preuve d'une grande inertie quand il s'agissait pour lui de la détacher d'un certain cadre: je veux dire de la forêt, univers par excellence mythique, il s'y sentait à son aise, n'imposait aucun frein à sa «sauvagerie» existentielle et n'en éprouvait pas moins la nostalgie poignante des lumières de la grande ville. L'interdiction d'accéder aux «portes de la cité» est dictée au poète par lui-même. Son moi lyrique subit les assauts d'une peur aiguë de tout ce qui est artificiel et faux. Dans son récent volume* Qui me défend? *(Cine mă apără? — 1968) il tente de s'arracher au cadre sensoriel primordial qui semblait exercer son emprise sur ses premières expériences lyriques. L'élément tellurique se charge de significations magiques, extraites des zones ténébreuses des préjugés du sol natal. Il s'efforce de s'arracher au minéral et au végétal à coups d'ailes maladroits mais frissonnant déjà du pressentiment des horizons cosmiques vers quoi ils tendent. Sans aspirer comme Lucian Blaga aux perspectives transcendentales du monde, Gheorghe Pituţ traverse la jungle de la grande peur ancestrale comme pour y expier quelque «péché originel»; il y voit une étape de purification avant l'accession aux rivages de l'esprit. Le poète est soucieux d'un certain caractère mythique latent de l'espace rural. Il s'y meut parmi des esprits ambigus lesquels, dans cette ambiance et par des voies énigmatiques, se trouvent à mi-chemin entre la matière et l'esprit. Semblable à un autre poète appartenant à la même géné-*

ration, Ion Alexandru, il vit dans un domaine à la fois réel et onirique qui possède tous les caractères d'un univers poétique personnel. Ce qui distingue Gheorghe Pituț de Ion Alexandru, (tous deux disciples de Blaga), c'est une propension plus marquée à l'abstrait et une vision plus concrète des données de l'existence originelle. Il éprouve la nostalgie douloureuse d'une époque mythique où des gestes uniques étaient capables de diriger le cosmos tout entier. Sa province natale prolongeant alors quelque Eden ténébreux auquel le poète identifiait ses cérémonieuses origines. Le chien du foyer s'y enrouait «non loin de l'étoile polaire»; l'arrachement au sol natal provoque une souffrance déchirante qui se traduit par des éclats cosmiques, pareils à la rotation, dans l'éther des astres dépareillés, aux pleurs des frères demeurés au foyer et soumis à quelque étrange devoir se mêle une obscure nostalgie métaphysique: «Un jour, tandis que le village goûtait le repos autour de la table ils se trouvaient réunis; et il vit dans les yeux du père le regard de la sœur, / mes yeux et les yeux de ma mère / ont des leviers métalliques dans l'air. / Je ne sais pourquoi, / soudain / sans paroles et sans raison / des sanglots secouent la maison / car on entend craquer / dans le ciel les poutres / des autres planètes.» Douloureux est le sentiment de ne pouvoir s'arracher à la matrice originelle. Il devient la damnation que serait une naissance incomplète: «Nous éprouvons en nous / comme un sentiment / de n'être pas nés complètement; / on disait que nos parents / nous doivent encore quelque chose.» Au fond, il s'agit là aussi d'une régénération par un retour au sens primaire de la matière, de cette matière susceptible d'être animée par le Logos. La prolifération chaotique des règnes serait fatale si l'esprit ne veillait. Gheorghe Pituț en a l'intuition, mais il emprunte la voie difficile qui mène à la clarté de l'Idée; aussi jette-t-il souvent un regard d'effroi en arrière, vers ce monde familier des mythes qui garantit ses yeux de la lumière aveuglante braquée sur eux.

MARIN MINCU

LUCIA DEMETRIUS:

LES PROMESSES DE L'AUBE

Les qualités littéraires parfaitement équilibrées qui donnent tout son prix au nouveau volume de nouvelles de Lucia Demetrius («Ce aduc zorile» — paru aux Editions Littéraires) éclatent presque au grand complet dans la première pièce du recueil: la Mort du professeur d'art médiéval: *don de suggestion, d'évocation, d'analyse et, avant tout, le pouvoir d'ouvrir dans ce bastion de solide réalisme une brèche par où passera le fantastique. Sur l'ordre de son médecin qui lui recommande de changer d'air, un vieux savant, expert d'art médiéval, se rend dans une ville où, au début d'une carrière, aujourd'hui fort longue, il avait occupé un poste de professeur suppléant et où il avait aimé. A peine installé dans un hôtel, le professeur s'en va parcourir les rues de la ville, impatient de revoir le décor de sa première jeunesse, de reconnaître les lieux, les rues, les maisons, de reconstituer l'ancienne physionomie de la ville. Le plaisir qu'il y prend est toutefois empoisonné par la présence énervante d'un autre visiteur qui, un sourire figé aux lèvres, le suit pas à pas. Le professeur prolonge la promenade nostalgique; il entre dans un parc, aperçoit sur un banc un couple d'amoureux, tandis que deux vieillards s'approchent de lui d'un pas mal assuré. Sous le masque décrépit de la vieille femme, le professeur reconnaît son ancienne maîtresse. Troublé, il quitte son banc et s'éloigne; mais voici que le bizarre inconnu lui barre la route sans cesser de lui sourire de cet air «soumis et rusé qui est à la fois une invite et un doute». Le professeur se hâte de regagner son hôtel; la nuit tombe; en proie à l'insomnie, le vieillard entend... des coups frappés à sa porte. Le visiteur nocturne n'est autre que le suiveur indiscret. Celui-ci n'hésite pas à appeler le professeur par son nom et paraît connaître le moindre détail de la vie de son hôte stupéfait. «Voyons, faisons un effort de mémoire! Je vais t'aider, dit le mystérieux personnage, pour qui le trouble profond du vieux savant, de retour dans une ville chargée de sa propre subjectivité et où s'éveillent en lui à la fois la nostalgie et d'obscurs remords, semble n'avoir aucun secret. Qui donc est cet étranger qui cependant ne paraît pas être un inconnu? Et voici qu'un instant avant que l'écrivain ne nous dévoile son identité, nous devinons! Tout frissonnants de plaisir, nous retrouvons la fraîcheur de notre enfance: l'intrus nocturne est Satan! Cette découverte faite, l'ambiance de la narration se transforme. Le réalisme des premières pages cède peu à peu à un fantastique à la Hoffmann. Des flammes mystérieuses s'allument soudain sur un style au cours jusque-là paisible. Dès l'instant que le lecteur remarque que le monsieur au sourire «enjoleur et rusé» n'est pas nécessairement un vieil ami, hantant la mémoire trop chargée de l'érudit, il redouble d'attention, car, parmi tous les personnages contemporains, Satan est une apparition — tant pis pour moi si je blasphème! — diablement réjouissante. Cet hôte — qu'on ne voit presque plus — nous l'attendons avec la même curiosité que jadis, car, sous sa défroque moderne et positiviste, le lecteur d'aujourd'hui n'est pas moins «superstitieux» en matière de littérature, que celui du Moyen Age, parce que sa fantaisie n'est pas moindre. Dans la nouvelle de Lucia Demetrius, Méphistophélès est enregistré à l'état civil, car tous les personnages symboliques, allégoriques de la littérature fantastique se voient obligés «d'être en règle». Ce n'est qu'après avoir reçu des explications qui lui permettent de donner une solution naturelle à l'énigme, que le lecteur peut accorder créance — littérairement parlant — au diable. Lucia Demetrius l'a compris à merveille et sa nouvelle est, à cet égard, exemplaire.*

Un autre nouvelle, le Retour du Commandant, *débute aussi de cette façon délibérément prosaïque et plate dont l'auteur semble avoir besoin pour pouvoir décoller vers le fantastique. Pour faire*

l'appoint de la somme nécessaire à l'achat d'une voiture, le docteur Bob Vernescu et sa femme se décident à vendre le caveau de famille où n'est inhumé que l'arrière-grand-père de Bob, médecin-major tombé à Plevna en 1877. Un avocat conclut le marché et, le jour même où l'on procède à l'évacuation du caveau, le médecin-major en personne se présente chez les Vernescu. L'hôte frappe à la porte (bien qu'elle soit pourvue d'une sonnette), monte les escaliers (négligeant l'ascenseur). Il porte un uniforme désuet, il est jeune, joli garçon, ses manières sont affables, il parle un roumain de l'autre siècle. Courageux, il appréhende cependant le téléphone et ressemble à s'y méprendre à la photo de l'arrière-grand-père accrochée au mur. Un ressuscité *opère une entrée à la fois fantastique et familière au foyer de gens bien vivants et tâche, pendant un certain temps, de s'adapter au rythme du monde moderne où il s'est «réveillé» (l'action de la nouvelle se situe en 1970). Mais il finit par succomber sous tant d'anachronismes produits par un décalage technique, social, moral, etc. et quittant le foyer de ses arrière-petits-enfants (qui sont du même âge que lui), s'en va «mourir quelque part». Comment expliquer cette apparition fugace et bizarre? Est-ce une farce, un cas de démence appuyé par d'étonnantes coïncidences ou, peut-être, quelque cas sans précédent de léthargie séculaire, un rêve concomitant? L'écrivain nous laisse toute la liberté du choix... Ce qui, à notre sens, est le mieux dans un récit où le fantastique se détache avec un art surprenant d'un réalisme apparemment anodin, c'est l'habileté avec laquelle l'auteur suggère une souffrance authentiquement humaine au sein d'une situation épique paradoxale.*

La nouvelle qui donne son titre au volume, les Promesses de l'Aube, *se compose de deux chapitres qui s'opposent comme deux mouvements symphoniques. Une scène de famille délicieusement idyllique est suivie (au second chapitre qui est le récit d'un rêve) d'une explosion par suite de laquelle la moitié de la maison tombe en ruines. Une secrète fascination érotique semble nous livrer la clef de cette excellente nouvelle dont le succès est dû précisément à son facteur le plus risqué: au récit d'un rêve. Mais toute la nouvelle fourmille d'évocations lumineuses et transparentes de certains états d'âme et de rares instants de joie aiguë où se révèle soudain la féminité de l'auteur. C'est dans ces évocations qu'il nous semble retrouver l'écho du «cri bref, déchirant, pénétrant, de cette extraordinaire sensibilité» que percevait le critique Eugen Lovinescu dans les débuts littéraires de Lucia Demetrius.*

VALERIU CRISTEA

V. EM. GALAN :

LA TROISIÈME ROME

Lorsque, voici fort longtemps, V. Em. Galan subit l'attrait du roman historique, son principal souci était de reconstituer l'époque avec le plus d'exactitude possible en s'interdisant délibérément de s'aventurer hors du cadre strictement documentaire. Son roman, l'Aube des serfs, *où il évoquait les jacqueries roumaines de 1907, atteste ce souci. A présent, l'auteur semble avoir découvert les séductions irrésistibles du mythe et de la légende qui permettent à son imagination de prendre son envol avec plus d'élan. Le résultat en est remarquable comme le prouve ce roman pseudo-historique,* la Troisième Rome *(A treia Romă)* paru *aux Editions Littéraires, Il fait partie d'un cycle intitulé «Les contre-visites du docteur B. A.» et il est composé de façon que chaque partie soit parfaitement indépendante des autres. L'action se situe à une époque incertaine dans un Bucarest non moins imprécis. Les événements sont relatés sous un angle chaque fois nouveau et dans un style différent: la première partie est conçue dans le style des chroniques apologétiques rédigées par un scribe fidèle sous la surveillance attentive et sous la direction même du Prince régnant; la seconde affecte l'allure de la confession hypocrite d'un humble moine qui ne cherche nullement à pénétrer le sens réel des événements historiques qu'il consigne, mais s'attache à obtenir miséricorde pour les péchés commis au cours d'une lointaine et orageuse jeunesse. Les personnages impliqués dans ces événements sont, à leur tour, vus sous des angles différents. C'est ainsi que le même homme nous sera présenté tantôt sous l'aspect d'un despote éclairé désireux de faire de la capitale de la Valachie une «Troisième Rome» (la seconde étant Byzance), dotée d'institutions empruntées aux rêveries de Platon et destinée à donner le coup de grâce à la puissance ottomane; tantôt sous les traits d'un aventurier vaniteux et rapace, cruel et dépourvu de scrupules, qui, sous l'empire d'une idée fixe, règne par la terreur et la démagogie. Le héros est, tour à tour, magnifié et dénudé; chacun de ses actes nous apparaît, tantôt sublime, tantôt bas, manifestation d'une conscience exigeante ou d'une action démentielle.*

A ces deux plans s'en ajoute un troisième, qui évoque un Bucarest à cheval sur deux siècles, le XIXe et le nôtre. Le personnage principal de ce second récit épique est une apparition plutôt grotesque: une vieille femme absurdement persuadée d'être l'instrument nécessaire à l'accomplissement du vieux rêve impérial, de cette folie condamnée à l'échec depuis bien longtemps. A ses yeux, «l'élu du destin» est un vague neveu à elle, qu'elle s'obstine à confiner entre des parchemins et des hallucinations héraldiques. Mais ce neveu n'est qu'un pauvre homme terrorisé par les ambitions de sa tante. Aussi quitte-t-il son foyer et préfère-t-il au «trône», l'honorable profession de barbier. Le roman tourne ici au réalisme sarcastique et l'auteur semble se délecter malicieusement à dénoncer un snobisme de mauvaise qualité. L'ambiance de légende n'est pas dissipée pour autant, car les pratiques de la vieille folle participent d'une rituel et sont entourées d'un halo de mystère.

Les changements de plans sont indiqués par deux styles nettement différents et parfaitement adaptés à l'angle sous lequel sont considérés les personnages et les événements. Les plans alternant constamment, le lecteur se trouve d'abord légère-

ment dérouté, mais il s'y retrouve bientôt car ces plans sont reliés les uns aux autres par la confession que l'ancien barbier, affolé par une inexplicable terreur, est amené à faire à la doctoresse B. A. Celle-ci décèle un profond dérèglement psychique. Plusieurs fragments des deux parchemins et des souvenirs empruntés aux avatars de la vieille monomane, dont le délire déteint sur l'esprit médiocre du patient, sont savamment insérés dans ce monologue. L'unité du roman est ainsi sauvegardée, tant par l'ingéniosité de la construction que par la tonalité et l'attitude fondamentale de l'auteur. Celui-ci persifle (sans jamais tomber dans la vulgarité) les deux versions du parchemin, non moins que ceux qui transformèrent des documents apocryphes en un nouvel évangile. Il flétrit un passé de cruauté, d'intrigues levantines, de pillage, de barbarie et d'imposture qui fait toute la noblesse d'une pseudo-aristocratie dont l'existence anachronique, prolongée jusqu'au seuil de notre siècle, se plaisait à évoquer encore ses fantômes stériles.

EUGEN LUCA

AL. IVASIUC:

INTERVALLE

Le nouveau roman d'Al.Ivasiuc confronte trois destinées chacune obéissant à sa propre formule idéologique et aux règles de la morale qu'elle s'impose. Ce qui les définit essentiellement, c'est leur façon de concevoir l'histoire ou, plus précisément, le déroulement actuel de l'histoire. Pour Ilie Chindriş il n'y a qu'un déterminisme implacable, abstrait, auquel l'homme est tenu de se soumettre sous peine d'annuler son individualité Aux yeux de Petru, la voie menant à la certitude n'est pas celle des raisonnements vidés de toute expérience concrète, mais celle où, la réalité étant pleinement vécue, l'homme s'engage et assume ses responsabilités. Olga, enfin, esprit exigeant que ne peuvent satisfaire les simples apparences, s'attache sans relâche à pénétrer au fond des choses. Quels liens rattachent ces destinées les unes aux autres? Sous un certain angle, Intervalle *(Interval) est le roman d'une obsession et des efforts accomplis pour s'arracher à son empire. Dix ans plus tôt, en 1952, au cours d'une séance des Jeunesses communistes, on a exigé l'exclusion d'Olga. L'étudiant Ilie Chindriş y prête les mains et contribue à sacrifier sa camarade (qui est en même temps sa maîtresse) en tenant un discours destiné à motiver rationnellement la haine instinctive, inexplicable, qu'un de leurs camarades plus âgés, Sebişan, voue à la jeune femme. Entre temps Olga a épousé Petru, en qui elle a découvert un homme d'une haute valeur morale. Devenue veuve, elle retrouve Chindriş et refait en sa compagnie une excursion qui les réunit jadis. Les deux anciens amants espèrent renouer leurs liens — mais bien en vain. Quelque désir qu'il en ait, Chindriş est impuissant à justifier à ses propres yeux et à ceux d'Olga le geste qu'il commit dix ans plus tôt. De son côté, Olga ne peut effacer complètement son ressentiment. Ces deux êtres semblent participer d'un même péché qui pourrait — ou non — les unir: ils se sont grisés des significations d'un monde de phénomènes sans avoir tâché de se pénétrer directement, courageusement, de ses réalités profondes. Olga est fascinée par le sens intime du réel et refuse de l'admettre en formules closes. L'ombre des choses s'impose à elle avec plus d'évidence que leur réalité même. Chindriş s'irrite du tempérament fougueux d'Olga, de cette permanente chasse à la nuance, de la faiblesse de sa conduite. Pour sa part, il croit fanatiquement à la suprématie de la Loi historique — de la Loi qui agit mécaniquement, en vertu d'une nécessité absolue, et qui ne tient aucun compte de la volonté humaine. Son univers est peuplé d'objets indifférents, parfaitement soumis à des canons pré-établis; son plus vif plaisir consiste à leur tracer la voie, en se fondant sur le principe de nécessité qui les gouverne et qui participe de leur nature même.*

Le parallélisme de ces deux destinées est indiqué à l'aide de monologues intérieurs et de «flash-back» destinés à fournir une explication analytique de la structure psychologique des personnages. La psychologie de Chindriş est celle d'un individu truqué et tari par une éducation mal comprise. Dans son enfance, une aïeule autoritaire lui imposa pour modèle un arrière grand-père sévère qui avait fait figure de martyr au cours du procès intenté aux «mémorandistes», ces patriotes roumains, de Transylvanie, qui s'étaient élevés contre le gouvernement de l'Autriche-Hongrie. De son cadre, cet aïeul à la mine sombre continua d'exercer sa domination sur la chambre où son arrière-petit-fils se consume dans l'angoisse et la terreur. Armée de ses principes pédagogiques tyranniques, la grand-mère s'insinue habilement dans l'âme de l'enfant d'où elle chasse toute ingénuité et toute spontanéité: «Je me pénétrais de l'idée que j'étais mon propre arrière-grand-père, mais ne cessais de me demander ce qu'il convenait de faire. Aucune des occupations auxquelles je m'étais livré jusque-là ne satisfaisait plus l'être que j'étais devenu. Tout ce que je savais, c'était qu'un martyr ne faisait pas ce qu'il ne fallait pas faire. L'ennui profond auquel je me trouvais en proie m'avait inspiré un jeu qui était en quelque sorte un pont entre mes occupations passées et mes occupations présentes. Un martyr, je le savais, ne jouait ni à la marelle ni à cache-cache; il ne construisait pas de maisons de cubes et ne possédait pas de jouets mécaniques. Aussi rangeai-je mes jouets devenus inutiles cet été-là pour jouer à ne pas jouer.» Les premières années de formation, Ilie Chindriş les passe dans ce milieu rigide dont la solennité n'est atténuée que par de rares réceptions agrémentées de jeux de société frivoles et stupides. Cette incursion dans le passé livre la véritable «clé» du personnage. En possession de cette clé, Olga émet un jugement concluant sur son ancien camarade d'études: «Il pouvait toujours tout expliquer et, dès son enfance, il voulait devenir quelqu'un... C'est pourquoi il se sentait si fort à son aise dans les abstractions, dans les formules qui apportaient des solutions définitives, dans tout ce qui paraissait être achevé

une fois pour toutes. Etudiant, il croyait déjà tous les problèmes résolus; à ses yeux, tout était parfaitement connu depuis longtemps, découvert, classé. L'effort consistait à assimiler cette somme de vérités et à les accepter comme telles. Il ne songeait pas à construire, à se mesurer au monde concret, mais à reprendre à son compte des certitudes acquises.».

Le romancier est littéralement possédé du démon de l'introspection et réalise une excellente performance en mettant à nu les mobiles déterminant les actions des personnages. L'analyse psychologique des protagonistes de la séance consacrée à Olga, celle de la masse des participants représente un tour de force dans le genre. L'explication sociale et psychologique d'une action injuste est également fort intéressante. Elevée au sein d'une famille bourgeoise, Olga ne se sent avec celle-ci aucune affinité. Le premier homme avec qui elle échange des idées au sujet des nouvelles réalités révolutionnaires est ce Chindriş dont le dogmatisme idéologique et la propension à tout déduire de lois élevées au rang de fétiches la surprennent péniblement. Mais voici qu'elle se trouve en butte aux attaques de Sebişan qui exige son renvoi de l'organisation de la jeunesse, au cours d'un discours où se traduit l'obsession d'un refoulé désireux d'échapper à l'emprise exercée sur lui par une jolie femme cultivée. Et c'est précisément Ilie Chindriş qui vient apporter des arguments théoriques à ce déchaînement de rage. Olga finira par s'expliquer sans colère cette triste expérience: « Bien des années plus tard, quand il eut profité de la leçon donnée par les événements, il s'est mis à s'interroger sur les vérités qui satisfaisaient Sebişan; ce qui les justifie intérieurement, ce sont l'impuissance, les complexes et les expériences sordides de ceux qui les professent. A tort ou à raison, Sebişan voyait en elle un être très au-dessus de lui-même, au-dessus de ce qu'il croyait pouvoir jamais atteindre; aussi incarnait-elle à ses yeux ce qui bornait et offensait sa jeunesse. Et lorsque tant d'expériences jaillissent du plus profond, on a besoin de symboles sous l'apparence desquels on puisse les écraser. »

La liaison de Petru et d'Olga sembla venir à propos pour compenser les frustrations dont la jeune femme avait été la victime. Petru puise dans le communisme une certitude organique à laquelle il se doit de participer en faisant table rase de tout préjugé. Il répugne aux manifestations d'un subjectivisme chaotique; ce constructeur a la dureté des matériaux avec lesquels il opère et qui imposent à l'homme leurs limites positives en l'obligeant à se conformer à la réalité, à l'aborder d'un esprit objectif et rationnel. Ce personnage, qui n'apparaît dans le roman qu'évoqué par les autres, y acquiert un poids et une personnalité mémorables par ce besoin permanent de méditation, par le désir qu'il a de toujours vérifier ses vérités par celles d'autrui. Les pages consacrées au cauchemar provoqué par la sècheresse qui fit rage en Moldavie en 1946 sont aussi fort remarquables; on assiste aux derniers sursauts des terreurs et des superstitions primitives qu'une force lucide s'efforce de réprimer. Ces pages nous fournissent une nouvelle preuve des dons exceptionnels de peintre et d'analyste que possède cet écrivain capable de créer des symboles chargés de significations philosophiques et morales infiniment troublantes.

I. SÎRBU

VASILE REBREANU:

LA GITANE BLANCHE

Dès ses débuts, qui remontent à plus d'une dizaine d'années, les très brefs morceaux de prose de Vasile Rebreanu, denses, rythmés d'une façon originale, atteignaient aux bornes de la poésie, guidés par leur structure métaphorique et par la proximité du fantastique de source populaire. La jonction de l'observation réaliste, perceptive, avec les échos d'une mythologie étrange, venue des sphères plus obscures, moins étudiées du folklore, situe les œuvres de Vasile Rebreanu dans le prolongement d'un certain courant de la littérature romantique, depuis Hoffmann ou Gogol et — dans les lettres roumaines — depuis les nouvelles fantastiques de I.L.Caragiale ou Mihaï Eminescu. Le besoin de recréer les symboles folkloriques, de les intégrer à une cadence narrative moderne, de projeter la réalité dans le fantastique, dans le mythe, pour retrouver ainsi des sens mystérieux, impénétrables, se superpose à un autre besoin: celui d'expliquer, de définir, de pénétrer la signification de certains extrêmes de l'existence, tels que la violence (guerre, crime, trahison) ou bien la gentillesse (le jeu chiffré des enfants). D'où le grand nombre dans le volume la Gitane blanche (Ţiganca albă) *(comprenant des récits et nouvelles écrits au cours d'une dizaine d'années) des épisodes de guerre, ainsi que d'autres décrivant certains rituels des jeux enfantins. D'ailleurs, ce voyage aux extrêmes s'explique par la recherche de certains dénominateurs communs, qui pourraient être le sens élémentaire et le mystère des deux hypostases polaires de l'existence.*

Les jeux enfantins ont des sens cachés d'une gravité troublante. Quelques gosses miment un épisode de guerre ayant pour thème le châtiment des «fascistes» qui ont tué «trois des nôtres» après les avoir torturés. Mais une fois les coupables pris, personne n'a le courage de les «torturer», comme ils l'auraient mérité, et ni de les «fusiller». Même en jouant, détaché en quelque sorte de sa cellule en raison des graves échos de la guerre, l'homme demeure humain*; il lui est impossible de s'imaginer dans la posture d'un fauve, il n'arrive pas à mettre en scène des horreurs* (les Otages). *L'admission au rang d'homme de l'un de leurs camarades de jeu oblige les enfants à adopter une nouvelle attitude sérieuse, car ils découvrent soudain le terme de leurs actions et de leur univers, et ce terme de l'enfance leur semble être le terme même de la vie: George, celui qui est devenu «homme», rentre harassé chez lui et s'endort tout habillé, et les enfants ont l'impression qu'il «est mort»... (*Un autre jeu). *Touchés, d'une autre façon que celle à laquelle nous pour-*

rions nous attendre, par les gestes et les événements des adultes, les enfants inventent des jeux bizarres, un jeu de la fécondité et un jeu de l'amour, un jeu de la solitude et un jeu de la guerre, et ces jeux de grandes personnes apparaissent au lecteur empreints d'une poésie triste. Comme dans les brefs récits d'Erskine Caldwell, où les enfants découvrent tout simplement, sans s'en rendre compte, l'univers compliqué des adultes.

La vision de la guerre est une vision d'Apocalypse, de chaos primordial, où le désert, l'épouvante, la déroute, le désespoir, la solitude, le sentiment de l'inutilité se coalisent contre l'agresseur. Le bruissement de la steppe devient, une nuit, raison d'alarme générale pour une armée se trouvant en territoire étranger, inhospitalier. Une marche forcée pendant une tempête finit par une hallucination collective. La solitude est cause, elle aussi, de visions fantastiques où des chevaux rouges broutent les longs cheveux flottants de plusieurs jeunes filles blanches, comme cela arrive à un soldat abandonné dans une casemate d'où il ne pourra plus s'échapper car celui qui devait lui donner l'ordre de se replier avait été tué par une balle perdue. On rencontre à tout moment l'angoisse et la solitude, l'épouvante et le néant, l'obsession de la mort inutile — que le prosateur décrit comme des stigmates du crime. C'est une guerre des nerfs, du désastre intérieur, de l'impuissance meurtrière, une guerre où « chacun meurt seul », incapable de se délivrer de ses obsessions.

Mais — ainsi que nous le disions — Vasile Rebreanu est avant tout un imaginatif, troublé par les multiples valences poétiques de la mythologie autochtone. D'étranges superstitions, d'immémoriales incarnations de l'imagination populaire revivent dans les symboles de sa prose. Il est intéressant de remarquer, par exemple, dans combien d'hypostases symboliques la mort paraît dans ses récits: sous les traits d'une femme aux piteux vêtements masculins, trop grands pour elle, le visage blanc et jeune mais à moitié chauve — c'est ainsi que la voit un garçonnet parti acheter des cierges pour un vieillard à l'article de la mort; sous l'aspect d'une petite vieille sympathique et sourde, que la fillette dont le frère est malade finit par fléchir, la décidant à contourner leur village et à laquelle elle offre un cheval pour prix de la vie de son frère; d'un renard au pelage roux et au museau grimaçant un ricanement et dont le cheval lui-même prend peur, forme sous laquelle la voit le garçonnet qui vient de perdre son grand-père; d'une «Gitane blanche», grattant la terre à la recherche de celui destiné à mourir et cette Gitane ne se laisse duper qu'une seule fois par les fers fixés à l'envers aux sabots du cheval, ceci afin de la dérouter. Il y a aussi toutes les hallucinations précédant la mort: chevaux sans selle sortant de la mer, rats, chats et oiseaux, hantises de consciences coupables. Les suggestions de ces rencontres avec la mort sont remarquables et impriment aux œuvres en prose de Vasile Rebreanu cette note particulière de poésie grotesque ou de ballade, populaire. L'univers animalier est mobilisé pour servir de métaphore au monde des humains; chevaux (surtout des chevaux), chiens, chats, cerfs, moutons, rats sont témoins des actions humaines et se chargent symboliquement des sens de ces actions. Il faut mentionner plus particulièrement: le tableau d'une localité dévastée par la guerre, où il ne reste plus que les chiens, fidèles aux maisons dont ils avaient la garde, maisons abandonnées par leurs maîtres, les chiens affamés, désespérés qui s'entredévorent pour survivre. Le vainqueur souffrira le plus atrocement, car il demeurera seul avec son ombre, qui finira par le quitter, elle aussi, à un moment donné, si bien qu'il restera tout seul dans un désert calciné dont il n'arrivera plus à se séparer.

En conclusion, on peut affirmer que Vasile Rebreanu est un prosateur doué d'une âme et d'une sensibilité de poète.

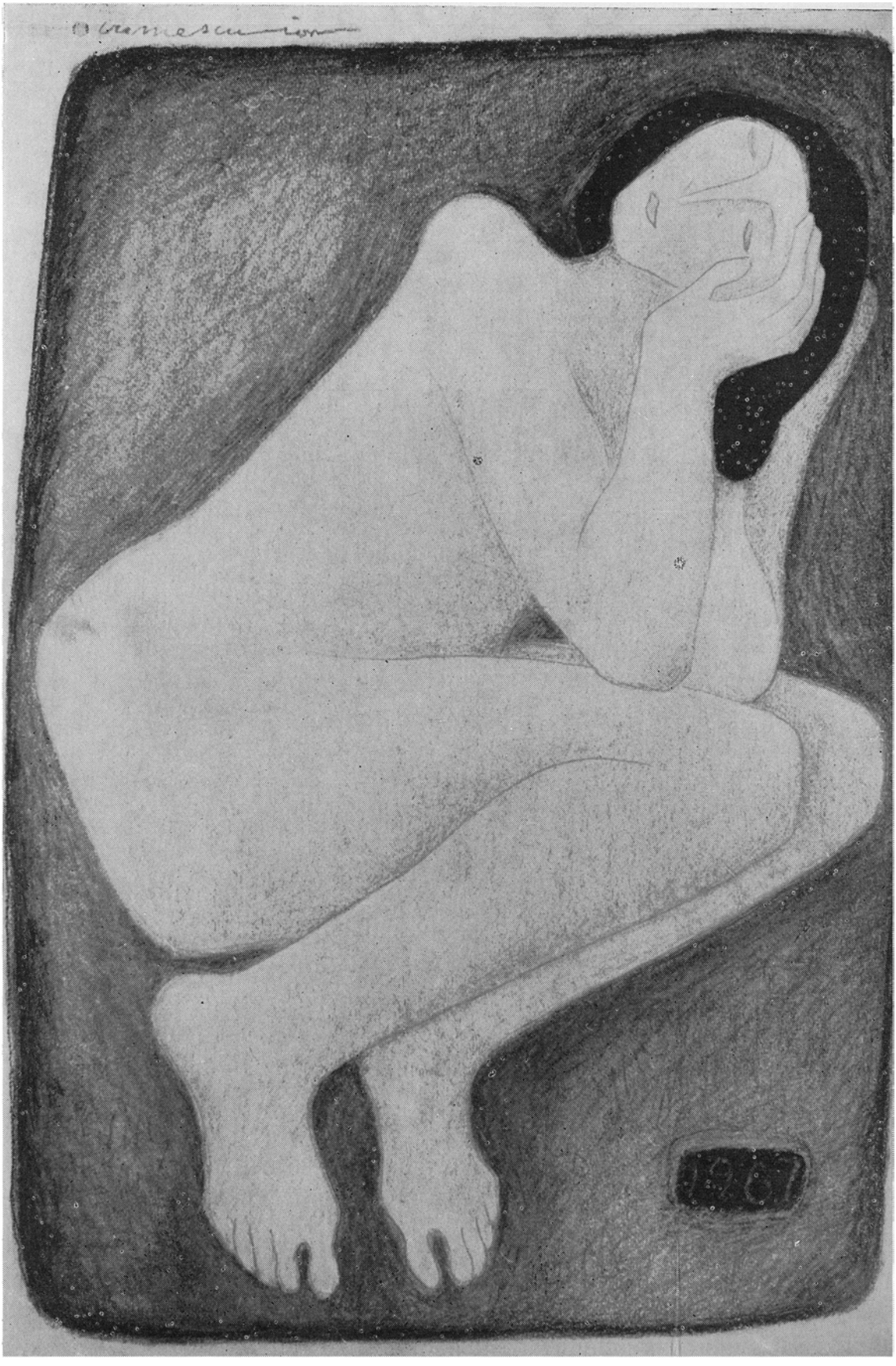
DUMITRU SOLOMON

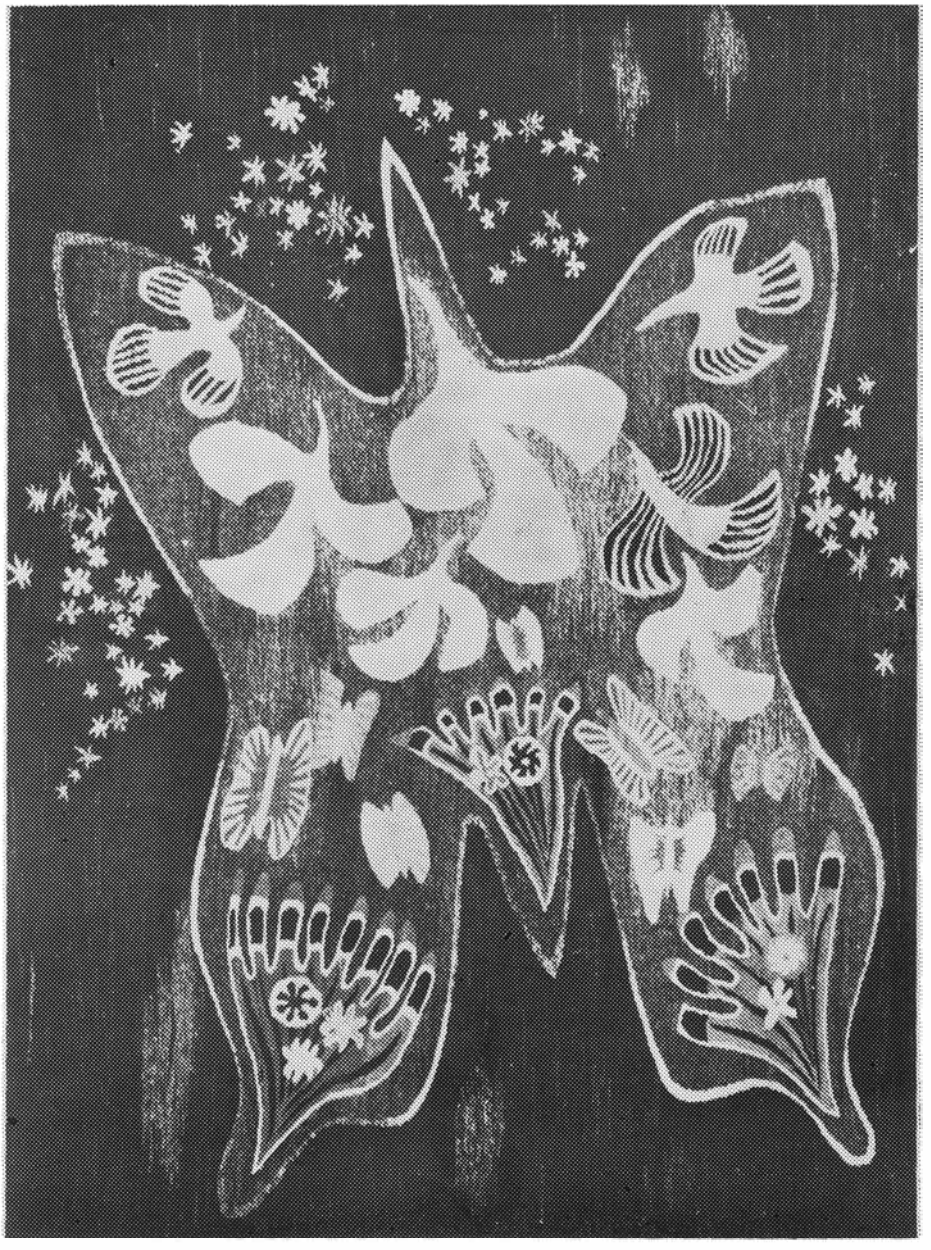
VALENTIN BERBECARU:

TRINITÉ CONFIDENTIELLE

Valentin Berbecaru, qui vient de faire paraître son second volume, avait déjà attiré l'attention à l'occasion de son début littéraire avec le roman le Banquet — 1967, *grâce à la sûreté des moyens employés, à la rigueur de la construction narrative. Les personnages de son roman possédaient une grande facilité de véhiculer les idées, une capacité exceptionnelle de réaliser — au niveau de l'abstraction — des rapports logiques entre certains phénomènes du monde réel et leurs idéaux subjectifs.*

Le nouveau livre de cet auteur semble un prolongement du premier, qu'il complète d'une certaine façon. Quelque chose qui — dans l'autre — tenait à l'évidence, à l'expression, au verbe, devient maintenant un dialogue intérieur. Les personnages du Banquet *extériorisaient leurs pensées et les soumettaient aux débats. Dans les nouvelles et récits qui composent la* Trinité confidentielle *(Trinitate confidențială — Editions Littéraires), la plupart des intrigues tiennent du domaine de l'introspection, relevant des impossibilités de communication dubitatives existentielles, des tentatives de rapprochement de l'individu d'autres sphères de la vie que celles qui lui sont familières. Adrian, le héros de* Fascicule, *est épuisé moralement par la vie en commun avec Sofia dont il observe attentivement et sans indulgence tous les gestes, leur prêtant des significations en rapport direct avec l'affectation et la superficialité spirituelle qui lui sont propres. Le point culminant de la tentative d'évasion du héros coïncide avec la pleine clarification sur la situation fausse du couple. Le sculpteur du récit* Qu'y a-t-il ce soir? *est obsédé par le perfectionnement de son art, avec lequel il s'identifie dans les moments de tension ou, au contraire, de calme spirituel. Le fait de quitter intempestivement l'ambiance bruyante et inhibitrice de sa propre maison, pour aller revoir dans le calme l'œuvre qu'il vient d'achever, équivaut à une tentative de se soustraire aux contingences quotidiennes. Il pourra réaliser ainsi — sur un plan supérieur — la fusion entre le rêve et son*


1967



MIHAELA NICA: Envol (tapisserie)

← ION IRIMESCU: Dessin

aspiration, fusion handicapée et freinée jusqu'alors par les menus énervements et mécontentements que lui causait sa présence au milieu de gens avec lesquels il lui est impossible d'établir — structurellement parlant — nul point de contact. Dans Dirt track, *un courreur, devenu champion, aspire à s'indentifier quasi-organiquement avec l'engin qu'il conduit, fendant de façon irréelle, en rêve, l'espace. Son désir se réalise et l'aspiration du héros, vidé de toute autre préoccupation, couronne son effort d'atteindre la plénitude de sa personnalité. Dans* Lit solide, *un père cherche à acquérir un lit pour sa fille et son futur gendre. L'événement prend dans son esprit des proportions fabuleuses, et son refus systématique d'accepter les meubles qu'on lui propose suggère le refus de croire à la durabilité de l'union projetée. La fin du récit contient une secrète ironie: en effet, au bout de quelque temps, les deux jeunes gens se séparent et, dans l'idée du vieillard, cela tient au fait qu'on l'avait empêché, lui, d'acheter leur lit nuptial . . . En dépit de la diversité des situations imaginées, le livre possède un aspect unitaire, parce que l'auteur a imaginé des situations comparables par la signification. Nous disons situations parce que la plupart de ces nouvelles et récits prennent leur point de départ dans le réel, dans le plausible. L'impression d'authenticité de l'événement en soi, devenu sujet littéraire est traité avec art, l'auteur semblant n'intervenir qu'au moments-clé pour éclaircir la façon de penser et d'agir de ses personnages. Seule la nouvelle fantastique (d'ailleurs son sous-titre l'indique)* Tragédie comprimée *fait exception, où tout en conservant les apparences du sérieux, il narre une histoire moyenâgeuse colorée de sorcières, combats, chevaliers, pour finir par un retour ironique au contemporain.*

L'œuvre de Valentin Berbecaru, écrivain possédant une solide culture, dénote une capacité de surprendre des mouvements spirituels compliqués dans des pages où nous avons fréquemment l'illusion que le psychologue s'associe à l'homme de lettres, l'emportant involontairement sur ce dernier.

GRIGORE ARBORE

GEORGE CĂLINESCU:

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ROUMAINE (Compendium)

La monumentale Histoire de la littérature roumaine, des origines à nos jours *(1941)* achevée, G. Călinescu en publia un Compendium *(paru en 1946, il en est aujourd'hui, après la mort de l'auteur, à la troisième édition). Dans quel but publier le «résumé» d'un grand ouvrage achevé? Pour donner une réplique à une chose concrète, laquelle, exécutée dans des conditions particulières jouit d'une existence particulière? Ce qui, dans ce* Compendium, *saute aux yeux, c'est le souci de traiter la littérature dans un esprit «phénoménologique» et esthétique. La «grande» édition de cette* Histoire *échappait aux conditions (et, s'entend, aux servitudes) de la critique «complète». L'auteur renonce ici à rappeler toutes les circonstances du phénomène littéraire: considérations générales, biographie extérieure, idées générales, énumération des thèmes, etc. Cette épuration prive le principe chronologique d'une partie de son pouvoir pour céder aux impératifs d'une expansion horizontale dans l'espace. Car nous ne sommes pas ici devant une énumération des valeurs; l'histoire de la littérature se présente plutôt à nous sous la forme d'un vaste champ («j'ai contemplé la littérature roumaine à vol d'oiseau») où se trouvent des structures esthétiques, comparables ou non l'une à l'autre. La «grande»* Histoire *se plaçait au même point de vue: mais le* Compendium *singularise tout ce qu'il surprend. Les bornes fixées, G. Călinescu nous donnait dans son* Compendium *un nouvel exemple de sa sensibilité critique toute personnelle. La critique l'accusait parfois d'impressionnisme et de subjectivisme, mais — fait curieux — elle était bien obligée de constater aussitôt que l'auteur n'en aboutissait pas moins à une explication de «l'objet». La tournure d'esprit du critique donne ou non naissance à un système, autrement dit à une «manière». Indifférent à toutes les attaques, G. Călinescu maintenait l'inaltérable pureté de son goût et réussissait ainsi à se former un instrument d'éducation esthétique des plus efficaces. Etant donné l'attitude adoptée par le critique, l'exemple qu'il nous donne nous autorise à soupçonner l'existence d'une polémique qu'il oppose à la vision d'un autre grand critique de l'entre-deux-guerres. J'ai nommé E. Lovinescu. Dès son apparition, le* Compendium *frappait à la base l'idée exposée par Lovinescu tout au long de sa* Mutation des valeurs esthétiques, *selon laquelle la littérature des époques révolues, appartenant à des «températures morales» différentes, ne saurait être «revécue sprituellement» ni, par conséquent, goûtée «directement par la sensibilité». Juge malicieux et, tout ensemble, admirateur fervent de Lovinescu, G. Călinescu éprouvait, devant la littérature ancienne, le sentiment esthétique le plus authentique. Voici ce qu'il voulait dire: il serait absurde de nous imaginer que nous sommes incapables de pénétrer la sensibilité de nos devanciers pour la seule raison que nous vivons à un autre âge historique et que nous donnons une formule nouvelle de l'esthétique. Le maître se voit donc combattu par son apprenti sorcier. Le premier n'admettait le synchronisme (fondé sur la «consonnance de la sensibilité») que pour la littérature moderne (on lui doit, d'ailleurs, une* Histoire de la littérature roumaine contemporaine *et aussi un* Compendium. *George Călinescu est «synchronique», quelle que soit l'époque à laquelle se situe le phénomène artistique. Point d'obstacles à la synthèse du goût ou à l'histoire littéraire entendue — et c'est son cas — au sein d'une «science ineffable». Le «fantome» sensible de la littérature roumaine est bien antérieur à ses preuves écrites. Peut-être même remonte-t-il aux Gètes. «Dès leur apparition, les premières chroniques témoignaient d'un raffinement dans l'expression explicable seulement*

par une culture ancienne possédant une certaine continuité. La seule nouveauté consiste en la littérature du type occidental (poésie prophane, prose analytique, théâtre). Lorsque nous l'adoptâmes, nous avions déjà une longue expérience; deux siècles nous suffirent pour produire une littérature de qualité que maints peuples pourraient nous envier. Quelques siècles de retard relatif ne sauraient annuler le bénéfice d'une existence immémoriale.» Il n'est pas jusqu'à des écrivains plus récents (Anton Pann et Ion Creangă) qui ne «supposent l'existence d'une civilisation d'âge asiatique, où la parole est ancienne et l'expérience condensée en formules immobiles».

En abordant la littérature roumaine attestée, Călinescu se proposait, en effet, fermement, d'édifier ses lecteurs sur la réelle valeur esthétique des premières œuvres. Au sens des autres historiens de la littérature, l'âge des chroniqueurs et, plus généralement, celui des manuscrits roumains anciens, était une période sèche et dépourvue de grâce. Sous l'empire des idées évolutionnistes — qu'on ne saurait toutefois appliquer mécaniquement aux valeurs de la sensibilité — on était unanimement d'accord pour témoigner à cette époque un intérêt strictement documentaire. Admirons la réhabilitation réussie par Călinescu, d'une époque littéraire à laquelle il applique l'étalon et les points de comparaison de son goût. Ainsi, dans «Les préceptes de Neagoe Basarab» (XVIe siècle) il nous invite à remarquer la «cadence pathétique» et «l'exquis raffinement des mouvements rhétoriques». Le métropolite Antim Ivireanul (XVIIe siècle) fait preuve dans ses «Sermons» de «suavité et d'exaltation lyrique» et fait de la Sainte Vierge un «éloge franciscain, dont la cadence somptueuse se déploie comme une queue de paon». Nous voici aux chroniqueurs: Grigore Ureche (XVIIe siècle) brosse un «tableau floral» et excelle dans le «portrait moral, concis, xylographique». La page consacrée par Miron Costin, au XVIIe siècle, à l'invasion des sauterelles «est dantesque»; «l'humour du même auteur est lyrique et s'exprime de manière théâtrale». Ion Neculce (XVIIIe siècle), «ingénu futé», est «une mauvaise langue, un bouffon à la plume habile»; sa technique procède «tant de la caricature que du tableau». Et nous voilà parcourant d'un bout à l'autre — sur toutes les voies de la sensibilité — au long d'une chronologie presque inexistante, tout le périmètre de la littérature roumaine, jusqu'aux contemporains de l'auteur. Celui-ci dispose d'une étonnante fantaisie esthétique, toujours soudée à la réalité. Servi par son goût infaillible, G.Călinescu rend d'inestimables services à la littérature roumaine.

Le goût de Călinescu s'exerce dans l'absolu, et c'est là qu'il convient de chercher sa force. La phrase synthétique ou analytique (où l'on reconnaît parfois la manière de Lovinescu) se soumet au flux et au reflux de son être intime; pour peu que nous l'acceptions, nous la verrons accéder directement aux essences. Pour Tudor Arghezi, qui peut faire l'objet d'une étude compartimentée par thèmes et par «facettes» selon les circonstances, le critique estime qu'il possède une unité profonde grâce à un «sentiment d'oscillation matérielle entre deux mondes d'une densité différente par suite d'une osmose de la matière et de l'esprit, étant entendu que ces termes désignent des états éloignés d'une même matière. Le ciel et la terre sont des vases communicants, la matière étant perméable à l'esprit et l'esprit ayant une propension à se dégrader». Loin d'être recherché, le subjectivisme esthétique de Călinescu est structurel. Il jaillit en soi et de soi et dispose d'un incomparable pouvoir de déduction et d'induction; parfois même il se cristallise en jugements parfaitement objectifs («Le critique est subjectif, mais sa subjectivité ne le paralyse pas»). Jamais il ne tombe dans le scepticisme.

DOMIȚIAN CESEREANU

N. TERTULIAN:

ESSAIS

Par rapport à la sobriété et à l'exigence démonstrative des études comprises dans son volume, le titre «Essais» (Eseuri — Editions Littéraires) choisi par N. Tertulian nous semble presque une coquetterie. En effet, possédant une bonne connaissance des problèmes mis en cause, considérant leurs différents aspects depuis une perspective d'ensemble, le critique nous offre des exposés solides, bien campés et qui, sans s'aventurer dans des hypothèses trop hardies, ne manquent cependant pas d'interprétations originales. Nous rencontrons ainsi des études d'une certaine qualité, concernant des personnalités marquantes de la culture roumaine de notre siècle, ayant déployé une vaste activité et à évolution complexe: Mihaï Ralea, C. Stere, Lucian Blaga, Camil Petrescu, ou d'intéressantes incursions dans des problèmes d'esthétique (la Critique du style et ses antinomies, Aspects de la dramaturgie occidentale, la Critique marxiste et l'avant-garde littéraire). *Les préoccupations de N.Tertulian dévoilent, en bonne partie, le choix délibéré d'un point de vue* philosophique *sur la littérature, ou, plutôt, la transformation de la littérature en sujet de méditation philosophique. La confiance dans la justesse de son point de vue le conduit à faire la comparaison, sans hésitation, d'un philosophe avec un poète, comme s'il s'agissait de deux philosophes, et même à l'élaboration d'une théorie de la méthode: «La comparaison entre un poète et un philosophe ne peut être considérée comme insolite aussi longtemps que la philosophie en cause a pour noyau une attitude éthique, et que la poésie aspire à proposer une vision plus générale de la condition humaine.» L'auteur se propose surtout d'asseoir sur une base philosophique solide l'œuvre littéraire et ce n'est qu'en second lieu qu'il se préoccupe de l'histoire ou de la critique littéraires proprement dites. Pour lui, la littérature est le plus souvent un témoignage, un argument dans la reconstitution de la pensée philosophique de l'écrivain, de sa vision du monde.*

Le puissant attrait que les écrivains «philosophes» (Mihaï Eminescu, Lucian Blaga, Camil

Petrescu) exercent sur le critique est facile à comprendre, car il décèle avec persévérance dans leurs œuvres les éléments d'une conception du monde. Dans le cas de Lucian Blaga, par exemple, il essaiera d'illustrer, avec beaucoup de succès d'ailleurs, « combien était intimement déterminée la spéculation gnoséologique (. . .) par la substance lyrique de sa poésie, combien la direction des élans lyriques de la poésie (. . .) se confondait, étroitement et harmonieusement, avec l'orientation de sa gnoséologie et de sa métaphysique . . . » L'étude consacrée au « substantialisme » de Camil Petrescu représente l'application la plus adéquate de la méthode philosophique de recherche littéraire employée par N. Tertulian et celui-ci notera avec satisfaction la conclusion: « Camil Petrescu offrait ainsi réellement l'exemple rare, mais non unique, d'un écrivain dont l'œuvre littéraire trouvait une suprême justification dans un système philosophique, sa création artistique s'adaptant, dans une symétrie parfaite, à une véritable théorie de la connaissance et à toute une ontologie. » Le fait de caractériser les personnages de Camil Petrescu depuis la perspective du substantialisme dont l'écrivain tire une théorie, ouvre des possibilités insoupçonnées d'explication de leur comportement, et N.Tertulian les note avec pénétration et discernement. La recherche philosophique conduit dans ce cas à la découverte de certaines voies de sondage dans la structure de l'œuvre. Il en va tout autrement de la « dialectique sociale » chez Mihaïl Sadoveanu. Pour soutenir sa thèse il tire ses arguments (à l'exception des observations mémorables sur le roman le Hachereau) *plutôt dans les articles de journal signés par l'auteur, dans ses romans à thèse moins réussis, dans ses impressions de voyage et les résultats obtenus demeurent, d'une certaine façon, en marge des investigations de l'œuvre de Sadoveanu.*

La conception esthétique adoptée par N.Tertulian a pour noyau le réalisme, dans l'acception que lui donne Georg Lukács, l'esthéticien, à l'égard duquel le critique nourrit une grande considération. Le terme paraît très fréquemment accompagné d'épithètes (réalisme « profond », « moderne », « supérieur », « évolué »), mais il est fort peu défini et expliqué. Le seul indice tant soit peu concluant est, peut-être, ce commentaire en marge de l'esthétique de Lukács: « La principale exigence du réalisme n'est pas celle d'un mimétisme *pragmatiquement et naïvement réaliste, mais bien celle que constitue, dans le microcosme, toute véritable œuvre littéraire, en faisant se refléter dans leur totalité « intensive » (et non pas extensive !) les déterminations essentielles de la réalité; le problème de la perspective est posé non de façon extrinsèque, extraesthétique, mais suivi dans la morphologie de l'œuvre, dans ses tissus capillaires. »*

Sous l'appréciation des différentes conceptions esthétiques transparaît l'adhésion à une esthétique et une critique littéraire « traditionnelles », mais ouvertes à la compréhension et à l'explication d'autres orientations. N.Tertulian rejette catégoriquement « toute position dogmatique, sectaire et sclérosante », adoptant le flux d'une critique marxiste vivante, réceptive à la dynamique du phénomène littéraire et, dans ce sens une telle déclaration ferme contre l'exclusivisme est révélatrice: « L'intolérance mène directement au sectarisme et rien n'est plus funeste pour le développement de l'art. La libre compétition de ces tendances, l'effort pour atteindre à l'esprit de compréhension en général, pour arriver à comprendre autrui, la polémique intransigeante contre toute forme de conventionalisme, d'illustrativisme sociologique et de formalisme de l'esprit offriront à l'art vrai les moyens de s'exprimer et de s'épanouir; dans ces conditions, la dialectique objective de l'histoire même décidera de quel côté il se trouve plus de vérité et plus de profondeur dans l'aspiration d'exprimer « la condition humaine » de notre époque, si compliquée et dramatique.

RADU ZAMFIRESCU

ION BIBERI:

LA POÉSIE, MODE D'EXISTENCE

Développement d'une préoccupation plus ancienne, la Poésie, mode d'existence (Poezia, mod de existenţă — *Editions Littéraires*) *appelle par le sujet traité (au fond une source de disputes théoriques) et la rigueur scientifique, les études de Tudor Vianu, pour lequel l'auteur du livre présent nourrit une admiration avouée dans une monographie antérieure. La même précaution, en ce qui concerne la formulation des conclusions, avancées comme simples points de repère pour des recherches virtuelles; le même soin de délimiter ce qui appartient à l'exégète dans le domaine de l'information et l'interprétation (c'est-à-dire le côté original) des éléments par lesquels le chercheur reste tributaire de ses prédécesseurs. Ion Biberi ne se propose pas d'obtenir des résultats «provisoires», de sorte que « l'étude se dessine comme étant une introduction à l'histoire » de l'acte poétique.*

Conçu, pour des raisons méthodologiques, en deux parties: Perspectives (Origines préhistoriques; Poésie des populations dites « primitives »; Itinéraires historiques) *et* la Poésie in statu nascendi (Correspondances de l'acte poétique; Structure de l'acte poétique; l'Acte poétique, recréation de l'univers par le langage; Poète et poésie) — *l'ouvrage possède les attributs d'un essai sui generis, édifié sur un solide fondement de faits hautement instructifs, rappelant les cours spéciaux universitaires, élaborés par le même Tudor Vianu. L'harmonisation des méthodes de recherche moderne, capables de collaborer à l'agencement de la conception d'ensemble (esthétique, sociologique, psychologique, etc.) démontre une interprétation compréhensive du parcours de la poésie, à partir du pléistocène jusqu'à l'époque actuelle. Il faut souligner tout particulièrement l'intérêt suscité par l'analyse détaillée des époques obscures où les créateurs n'avaient pas la conscience de l'acte poétique et, par conséquent, ni l'aptitude à en découvrir les significations qui s'en dégageaient élémentaires et diffuses. D'accord avec les anthropologues et*

les linguistes contemporains, Ion Biberi affirme que les origines de la poésie se confondent avec l'élaboration du «langage», que la manifestation artistique du primitif serait « un acte extatique de la foule», un langage combiné à la musique et la danse et dérivé de la mimique gestuelle. Penché sur le «grand éventail lyrique», comme il qualifie l'efflorescence du poète primitif, le commentateur relève la substance « essentiellement concrète» de celui-ci, en appuyant sur le syncrétisme des arts au commencement de la création lyrique.

Leitmotiv du livre, la poésie — «identification de l'âme avec le monde» — a son origine dans le travail, dans l'intérêt manifesté à l'égard de la vie. Association indispensable entre le rythme («fait psycho-physiologique fondamental») et l'idéation symbolique («phénomène psychologique spécifiquement humain, conditionnant également l'élaboration de la pensée, du langage et de la poésie») — l'acte poétique évolue depuis la phase du syncrétisme initial et la phase religieuse et chevaleresque du moyen-âge jusqu'au classicisme du XVIIe siècle et à l'époque moderne du «nouvel art poétique» comme un mode spécifique d'existence spirituelle. Un grand nombre d'auteurs et d'œuvres y sont invoqués comme argument, à partir des Sumériens et des anciens Egyptiens, en passant par le folklore, jusqu'à Dante, Villon, Shakespeare, Goethe puis aux romantiques et aux poètes modernes (Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Joyce, Eluard, Machado, etc.), dont certains ayant une grande prédilection pour les disputes théoriques. Sans réduire les références à un schéma établi, Ion Biberi rapporte les actes de création lyrique aux fonctions cardinales de l'acte poétique, à savoir à la « connaissance du monde et de l'âme humaine» et « à l'action et la transformation de ceux-ci». Réceptif aux plus diverses formes d'extériorisation artistique et en insistant longuement sur le rôle exceptionnel du langage, Ion Biberi conditionne la valeur des poètes à la mesure à laquelle ils ont regénéré le mode courant de communication. C'est une occasion pour louer les vertus de la poésie roumaine et ses créateurs qui, du rhapsode anonyme de la «Miorița» à Mihaï Eminescu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Barbu, Ion Pillat, V. Voïculescu, Adrian Maniu, Zaharia Stancu, etc., ont «reflété l'âme d'un peuple», consacrant de la sorte l'intégration de la poésie nationale dans le conclave de la spiritualité universelle.

Enfin, dans un authentique pro domo du chercheur — le chapitre Poète et poésie *— Ion Biberi souligne les traits essentiels du poète, défini comme «une plus-conscience»: «J'ai toujours vu dans le poète un visionnaire qui apportait aux autres le pressentiment d'un monde en partie fermé pour eux, d'une zone de réalité permanente où la notion de succession temporelle est abolie; j'ai vu dans le poète le témoignage et l'expression d'une onde de sentiment personnel, explicable peut-être aussi par des attributs de prophétie et par ce que l'on appelle vision paranormale, qui nous permet de prendre plus profondément possession de nous-mêmes.»*

ION B. VICTOR

ECHOS

(Cinéma)

Un groupe de cinéastes italiens a été l'hôte de l'Association des cinéastes de Roumanie (ACIN). Le metteur en scène Ugo Gregoretti, président de l'Union des auteurs de films d'Italie, le critique Vincenzo Siniscalchi, le documentariste Alfredo Sceognamilio et les actrices Paola Pitagora et Daniella Surina, ont eu de nombeux contacts avec leurs camarades roumains.

Au 10e Festival international du film de tourisme, qui a eu lieu à Marseille, le diplôme destiné à la meilleure réalisation artistique a été accordé au film roumain *Parmi les pélicans*.

Voici les titres de plusieurs nouveaux films roumains: *Le méchant adolescent* du metteur en scène Gheorghe Vitanidis, d'après un scénario de l'écrivain Nicolae Breban. Les protagonistes en sont Irina Petrescu et Iurie Darie; *Voilà les cyclistes !*, une comédie réalisée par Aurel Miheles, avec Ana Szeles, Vasilica Tastaman, Dem. Rădulescu, Ștefan Bănică, Ștefan Tapalagă; *la Reconstitution*, de Lucian Pintilie, d'après un scénario du jeune écrivain Horia Pătrașcu.

Le metteur en scène américain Robert Siodmak, secondé par son collègue roumain Theo Partiș, vient de tourner aux Studios de Buftea le film intitulé *la Bataille de Rome*. Aux côtés de Sylva Koscina, Curd Jürgens, Orson Welles, Laurence Harvey, Harriet Andersson, le générique comprend également les acteurs roumains Fory Etterle, Emanoïl Petruț, Ion Dichiseanu, Florin Piersic.

théâtre — cinéma

ANDREI BĂLEANU

Présence du théâtre

Lorsque nous disons «théâtre actuel», nous commettons, de fait, un pléonasme. Le théâtre est actuel ou bien... il n'est pas... Tout ce qui se passe sur la scène me concerne, moi, spectateur. Portant la toge, l'armure ou la crinoline, les personnages n'existent qu'autant qu'ils ont à me communiquer immédiatement quelque chose d'important pour l'instant présent. Je partage leurs passions, donc je crois à leur existence directe. L'action dramatique ne relève pas — comme une narration — du passé, mais de l'actualité. Le théâtre, dans son acception authentique, n'existe qu'au temps présent.

La notion de théâtre historique, par exemple, est absolument conventionnelle. Shakespeare a écrit ses «chroniques» exactement comme un moraliste a recours aux événements du passé pour illustrer son discours de façon convaincante. Pour le dramaturge, l'histoire est un vaste réservoir d'allégories vivantes qui s'adressent au public contemporain. Une pièce qui ne se résumerait qu'à la reconstitution archéologique d'une époque ne nous offrirait rien de plus que le Musée Grévin.

J'engage donc un dialogue avec Brutus, avec Gœtz von Berlichingen, avec Etienne le Grand ou avec Nicolae Bălcescu, non pour apprendre le plus de choses possible les concernant, mais pour qu'ils me révèlent le plus de choses possible sur moi-même. Si je me demande — dans des moments de dépression — quel est le degré de résistance de la fibre humaine, j'aperçois devant moi le Galilée de Brecht dévorant un énorme quartier de viande, tout en sortant les «Discorsi» de son coffre. Si je me dis qu'assumer les responsabilités de son temps signifie non seulement savoir combattre mais aussi pouvoir endurer, je vois paraître devant moi le prince Petru Rareș de la pièce de Horia Lovinescu, usé par les sacrifices qu'il s'est imposé, déclarant — par la voix d'interprètes tels que George Constantin ou Ion Marinescu: «Aussi longtemps que j'occuperai ce trône, jamais un Turc n'y trouvera place auprès de moi!»

La définition de Brecht concernant le caractère divertissant et instructif tout à la fois du théâtre exprime cependant profondément — aussi élémentaire que cela puisse paraître — ce que cet art a de typique. L'œuvre dramatique exige, plus que n'importe quelle autre, pour être perçue, une disponibilité spirituelle qui attire et retient le spectateur durant plusieurs heures dans la salle, ainsi que la possibilité de trouver des points communs avec les personnages, de se laisser séduire et influencer par eux. Cependant, ce qui s'impose, au niveau d'une émotion supérieure, non pas viscérale, ce n'est ni l'action proprement dite, ni son dénouement. Une erreur commune aux interprétations vulgairement didactiques ou freudiennes c'est le mécanisme du rapport de cause à effet dans la jouissance esthétique. Pour un psychanaliste, Œdipe n'est presque rien d'autre qu'un cas pathologique, qui peut éventuellement vous aider — si vous arrivez à le comprendre — à vous délivrer d'un complexe semblable. Pour le critique enclin à simplifier, cela peut signifier la triste histoire d'un roi qui finit par se crever les yeux. Les deux attitudes sont aussi éloignées l'une que l'autre du catharsis aristotélicien, qui signifie le perfectionnement de la nature humaine, la purification spirituelle par la commisération et l'horreur. Mais il n'est pas rare que le message dramatique soit résumé dans les données extérieures du conflit, arrivant à perdre complètement sa substance

réelle. C'est ainsi qu'à l'époque de la Restauration, quelqu'un tournait en dérision «Othello», extrayant du sujet de la tragédie les conclusions morales suivantes: premièrement — cela pourrait être un avertissement pour les jeunes filles de condition qui voudraient s'enfuir avec des Maures sans le consentement de leurs parents; deuxièmement — une mise en garde à l'intention des épouses fidèles à ne pas égarer le moindre linge leur appartenant; troisièmement — une leçon pour les maris jaloux, qui feraient bien de vérifier soigneusement leurs soupçons avant de se livrer à des actes violents de vengeance.

Cette critique, évidemment caricaturale, montre avec la précision de la naïveté, jusqu'où peut conduire l'hypothèse d'une influence directe de l'action scénique sur l'action réelle. Un homme de théâtre racontait que, voyant un avare notoire applaudir à tout rompre *l'Avare* de Molière et lui ayant demandé: «Qu'est-ce qui vous a tellement plu dans cette pièce?» il aurait reçu pour réponse: «J'ai appris comment garder plus soigneusement mon argent!» L'avare de l'anecdote allait au théâtre comme à l'école, mais il n'avait retenu de la leçon que le côté formel (donc déformé, dans ce cas, même fallacieux), éludant le contenu.

Le contenu comprend des questions que le spectacle vous adresse, des certitudes qu'il vous inspire, des doutes qu'il fait naître, des analogies de pensée qu'il vous suggère. Le théâtre c'est de la prose par ce qu'il vous relate: il se change en poésie par les reflets qu'il suscite dans votre âme. Dans certains récits dramatiques détaillés et compliqués, la pose est accablante et la poésie nulle. Dans la pièce *Iona* de Marin Sorescu, la prose est insignifiante. Par contre, tout y est poésie. Dialoguant avec elle-même, Iona dialogue avec nous. Sa méditation sur les significations de la vie appartient à notre temps par le refus ferme de la solitude. L'homme a besoin d'autrui et la route du retour est fermée. Ce n'est probablement pas la seule interprétation possible. Les significations de la poésie sont toujours inépuisables. Mais (le fait semblera peut-être sans importance), il n'y a pas longtemps, au sujet de l'erreur commise par certains théâtres qui — visant au succès facile de caisse — ont obtenu le résultat contraire: ils se sont aliéné le public — une paraphrase des paroles dites par Iona au final de la pièce m'est montée aux lèvres: «Il aurait fallu la prendre par l'autre côté... C'est le contraire... Tout est à rebours!»

Pour moi, et je suppose que pour nombre d'autres lecteurs ou spectateurs d'*Iona*, le texte de Sorescu offre déjà certains «clichés» de pensée (dans le sens positif du terme «clichés», en quelque sorte semblable aux «archétypes», mais sans nuance atemporelle). En d'autres termes, la découverte artistique de certains rapports et significations que nous rencontrons souvent autour de nous, et qu'une seule réplique éclaire brusquement, grâce au vaste matériel de compréhension et d'approfondissement acquis.

Cette présence dans la spiritualité d'une époque, ou de plusieurs, définit l'actualité et, en dernière analyse, la pérennité de la création dramatique. Une génération qui se retrouve dans la conscience d'elle-même, dans ce que nous pourrions appeler sa philosophie pratique, dans le langage. Certes, cette capacité de «s'infiltrer» caractérise, au plus haut degré, les classiques. Nous serions plus pauvres si nous ne pouvions pas dire «Etre ou ne pas être, voilà la question!» ou la réplique de Caragiale: «Effectivement sale!» * Cependant, avant que ne se pose le problème de sa durée, une œuvre dramatique doit avoir immédiatement prise sur les contemporains. La pièce *les Journalistes* d'Al. Mirodan ne pourrait plus être écrite aujourd'hui dans la même forme. Mais il reste aux personnages de la pièce quelque chose à dire — ainsi que le prouvent les récents spectacles à succès (Ion Cojar à Piatra Neamţ). Plusieurs années après la première représentation du *Mouton enragé* d'Aurel Baranga, le metteur en scène Dinu Cernescu a fait de nouvelles découvertes dans le texte et l'a présenté différemment.

Malheureusement, nombre de pièces ne se proposent que de reconstituer une historiette qui ne peut être racontée qu'une seule fois et encore... Ce genre de pièces ne résiste pas à l'ancestrale mission de «montrer au temps son miroir». Leur existence est brève, un souffle... Il leur manque la force de ressusciter chaque fois, d'être toujours «au goût du jour». Celui qui n'est pas très contemporain ne peut pas être éternel. Il n'est donné qu'aux vivants de vivre sur la scène.

D. I. SUCHIANU

Les Jeunes et leurs problèmes

On ne se rend pas suffisamment compte du fait que, pour la première fois dans l'histoire, la jeunesse se considère elle-même comme une institution publique et un problème social. J'ai dit *se considère*, et non pas: *est considérée*. Car, en fait, elle est considérée ainsi depuis fort longtemps, depuis que la pédagogie existe. Maintenant, il s'agit cependant d'autre chose. Dans de nombreuses régions du globe, la jeunesse formule d'importantes revendications, et elle les formule avec un sentiment profond de la solidarité. Faut-il se demander si elle en a ou non le droit? Du moment qu'elle le fait, c'est qu'elle a de sérieux motifs de le faire. Les époques de profondes transformations dans la structure de la société et de la culture ont suscité, dans l'esprit de ceux qui, momentanément, ont l'avenir pour métier, le besoin de discuter avec les

* Jeu de mots en roumain; textuellement: Proprement sale!

Le Bal du samedi soir. Sur la photo, de gauche à droite, les acteurs Ana Szeles, Sebastian Papaiani, Mihail Fotino.

«vieux» quant à cet avenir compliqué, et aussi d'en discuter entre eux. S'ils ont raison ou non, cela dépend uniquement du contenu même de leurs revendications, de la valabilité ou de la non-valabilité de chacune des critiques formulées par la jeunesse à l'égard de la société.

Ce phénomène historique nouveau se retrouve souvent dans les histoires que nous conte le cinéma, et nous devons préciser que les films roumains n'y sont pas non plus restés étrangers. Les problèmes de la jeunesse d'aujourd'hui y ont même été abordés, en général, d'un point de vue plus généreux et plus juste peut-être que dans un grand nombre de films produits dans d'autres pays, notamment dans ceux où la jeunesse s'est manifestée avec violence. Une importante partie de ceux-ci se croient obligés de blâmer une jeunesse tourmentée, de lui attribuer des appellations nettement péjoratives, telles que: «rebelles sans cause», «imposteurs», «*born loosers*» («perdants-nés»). Dans *Blow up*, un grand artiste tel que Michelangelo Antonioni l'accuse presque — si j'ose dire — du crime de «lèse-réalité», de falsification de la vérité et de la vie. Le héros du film est un photographe. Pourquoi? Parce que le photographe est un succédané de Dieu le Père: il appuie sur un bouton et fabrique à sa guise la réalité extérieure; il la confisque à son profit, la met dans sa poche et va jusqu'à la façonner et à l'arranger comme bon lui semble. Il méprise la réalité, elle lui répugne, il n'admet pas l'idée de la contempler, mais seulement de la recomposer, en la truquant, en trichant. Antonioni nous montre des jeunes gens en train de jouer une partie de tennis sans raquettes, sans balles, sans connaître les règles du jeu, se livrant à un simple simulacre. Et, pendant ce temps, une trentaine de «hippies» suivent ce jeu fictif avec une passion frénétique, feignant d'être les supporters les plus exaltés et les plus authentiques. Une autre fois, le photographe prend des images d'une jeune fille dans une trentaine de positions, chacune simulant une convulsion de l'acte érotique. Faire l'amour ne l'intéresse pas. Il ne trouve pas cela amusant. Ce qui est passionnant, pour lui, c'est de faire semblant de le faire. Nous voyons le photographe provoquer avec délices ces dizaines de grimaces différentes, puis s'écrouler, épuisé, à la fin de ses imaginaires travaux d'Hercule.

Certes, on peut trouver parfois quelque chose d'approchant chez certains jeunes d'aujourd'hui. Dans la boîte de Pandore, il leur arrive de choisir la paresse, la vanité ou l'impatience. Le résultat est alors la recherche d'une réalité de seconde zone, plus facile et meilleur marché. Entre deux accès d'affectation paraissent des explosions de violence ou des séances de marijuana. Je le répète: cela existe aussi. Mais il existe également *autre chose*. Surtout autre chose. Il existe, dans le monde actuel, chez les jeunes, un besoin de comprendre la vie et le moment historique présent, et ce besoin est plus sérieux et plus grave que jamais encore auparavant. Or, le cinéma roumain s'est préoccupé tout particulièrement, comme je le

disais plus haut, de cet aspect positif et honnête du drame. Une série de films roumains racontent la façon nouvelle dont la jeunesse considère les vieilles notions connues (l'amour, l'amitié, l'ascension professionnelle, le besoin de s'instruire, l'entente et la mésentente avec les «vieux»). Au nombre de ces films, citons: *les Matinées d'un garçon sage* (par Andrei Blaïer), *le Bal du samedi soir* (par Geo Saïzescu), *Gaudeamus igitur* (par G. Vitanidis), *Quelqu'un ouvre la porte* (par A. Naghi), *Dernière nuit d'enfance* (par Savel Stiopul). *le Chef du secteur des âmes* (par G. Vitanidis), *Amour de jeunesse* (par Francisc Munteanu). Dans ce dernier film, deux jeunes s'aiment tendrement, ils ne cessent de se voir et n'arrêtent pas de se parler. Mais jamais ils ne se posent l'un à l'autre des questions insidieuses, jamais ils ne contrôlent réciproquement leurs actions, aucun des deux n'est jaloux du passé de son partenaire. Ils sentent et ils savent que l'amour signifie la fusion et l'existence en commun, dans un présent qui inclut le passé sans exiger d'inventaires et de vérifications. C'est le grand mérite de Francisc Munteanu d'avoir découvert ce point nodal de l'âme juvénile. Malheureusement, cette idée parfaitement vierge, il ne l'a pas suffisamment fécondée de faits, de situations, de répliques. Mais il a su la découvrir, et c'est là un réel mérite.

En échange, *le Bal du samedi soir*, œuvre du metteur en scène Geo Saïzescu, est, à mon avis, un film réussi. C'est ce qu'on peut appeler «un film plein de subtilités». A première vue, il s'agit d'une comédie légère; à y mieux réfléchir, on constate que c'est une histoire délicate, toujours drôle ou touchante, et finalement même profonde. Car il s'agit du drame d'un jeune homme à l'esprit dégourdi, mais maladroit dans ses actions: il embrouille les choses, les débrouille, puis les embrouille à nouveau, avec une sincérité, avec un sérieux qui vous enchantent. Tout cela est d'autant plus agréable que ces mésaventures sont le fait d'un simple chauffeur de camion. Chaque fois que l'un de ces hommes qu'on dit «simples» nous démontre que les gens prétendus tels sont bien plus complexes, bien plus compliqués qu'on ne le croit, nous devons lui être reconnaissants, à lui et aussi, éventuellement, à l'acteur capable d'incarner pour nous l'une de ces âmes simples qu'agitent des problèmes complexes. Notre héros s'appelle Apapa, nom qui dérive sans doute de «fils à papa». Or, ce sobriquet vient précisément du fait qu'il est loin d'être un fils à papa; c'est tout au contraire, un bagarreur qui cherche noise à tout le monde, bien qu'en réalité il soit bon comme le pain. Mais à part cela, une tête folle. Comme il sied à un personnage interprété par l'excellent acteur Sebastian Papaïani. La première et la plus sensationnelle des folies d'Apapa est que, bien que très jeune, il n'admet pas les aventures galantes et ne conçoit l'amour que sous la forme d'un mariage conscient et organisé. Il est très difficile en matière d'amour: difficile non en ce qui concerne la femme éventuellement aimée, mais difficile envers lui-même. Il ne s'autorise à aimer que s'il est décidé à se marier et ne s'autorise le mariage que s'il est absolument sûr d'être amoureux. Or, précisément, il n'en est pas du tout certain. Il est attiré par deux jeunes filles qui, toutes deux, sont également dignes de cet honneur. Cela veut dire, déduit-il très logiquement, qu'il n'en aime aucune, puisqu'il trompe chacune d'elles au moment où il aime l'autre. Il est évident que nous sommes à mille lieues de la conception de l'âne de Buridan dépeint par Robert de Flers. Les deux jeunes filles sont elles aussi très bien choisies. L'une est blonde et a l'air d'une nymphe. Lire: Ana Szeles. L'autre, brune et sophistiquée, est interprétée par une débutante pleine de talent: Mariela Petrescu. Les circonstances dans lesquelles les personnages font connaissance sont extrêmement amusantes, et telles qu'on n'en rencontre que dans la vie ou dans les très bonnes comédies.

Il m'est souvent arrivé de dire que parmi les idées qui viennent au metteur en scène pendant qu'il tourne un film, se trouvent aussi celles que lui suggère le jeu original de l'acteur, ou peut-être même une réflexion personnelle de celui-ci quant à son propre rôle. C'est quelque chose de ce genre qui a dû arriver dans ce cas. Comme un reporter lui demandait en quoi son nouveau rôle, celui d'Apapa, différait des rôles précédemment interprétés, Papaïani lui répondit par un véritable «mot d'auteur». Ce personnage, a-t-il dit, «est plus complexe et plus complexé». A première vue, cela peut paraître un pléonasme. En réalité, c'est une intéressante et paradoxale vérité. Complexe (adjectif) et complexé (substantif) loin d'être des synonymes, sont au contraire des antonymes. Car le complexé est celui qui a des complexes, et le complexe de type freudien, par exemple, simplifie les réactions de l'âme, nivelle l'esprit humain, fait voir toutes choses sous un même angle; c'est donc exactement le contraire de ce qui se produit chez un homme complexe. Le personnage créé par Papaïani réalise la coexistence de ces deux structures mentales opposées. C'est un homme compliqué, parce qu'il est tourmenté. Mais ses tourments viennent de deux complexes qui le simplifient mentalement l'un et l'autre. Tantôt il se sent intimidé, tantôt il se rengorge comme un dindon. Dans les deux cas, sa pensée s'en trouve uniformisée. Et à tout cela viennent s'ajouter une pureté, une ingénuité, un sérieux, une honnêteté qui le rendent très sympathique.

Un film plus ancien de G. Vitanidis, *Gaudeamus igitur*, contenait une innovation de la plus grande importance, susceptible d'apporter une solution aux problèmes de la jeunesse d'aujourd'hui. Ce film n'est pas seulement actuel, c'est aussi un enseignement. Le protagoniste passe ses examens d'admission à la Faculté. Il est le plus savant de tous les candidats de cette série. Sa curiosité est insatiable et les disciplines scientifiques lui sont aussi familières que les disciplines humanistes. Pourtant, à l'examen, il se fait recaler. «Mais enfin, Monsieur le professeur, vous avez pu vous convaincre que je connais mon sujet!» «Oui, répond le professeur. Oui. Mais seulement des généralités. Vous m'avez parlé pendant une demi-heure des ultra-sons et vous n'êtes pas capable de dessiner un appareil élémentaire.» Lequel des deux a-t-il raison? Le metteur en scène nous laisse entendre que le jeune homme demeure convaincu d'être dans le vrai, mais aussi qu'il cherchera désormais à introduire quelque chose du point de vue de l'autre dans ses propres conceptions. C'est, en fait, l'allusion à l'appareil qui lui donne finalement la solution. Car n'importe qui peut savoir exactement comment un tel appareil est construit s'il sait auprès de qui se renseigner,

dans quel ouvrage se documenter, où trouver, en quelques minutes, l'information dont il a besoin. Ce qu'il devait connaître à l'avance, c'étaient précisément les généralités, ainsi que l'endroit où il pouvait, d'une manière rapide et sûre, découvrir les éléments nécessaires pour compléter ces généralités par des détails concrets. Il vaut même mieux ne pas compter, pour ces détails, sur sa seule mémoire, qui est souvent trompeuse, mais bien sur la mémoire des sources bibliographiques. Ce sont là des drames réels, puisque, peu après la réalisation du film de G. Vitanidis, ils ont troublé et continuent à troubler toute une jeunesse universitaire en Occident, et pas seulement en Occident. (D'ailleurs, dans les pays socialistes, les services de documentation scientifique ont pris, ces derniers temps, une ampleur qui constitue une véritable innovation dans le monde actuel.)

Un autre aspect intéressant de la jeunesse sérieuse contemporaine se trouve dans le film d'Andrei Blaïer, *les Matinées d'un garçon sage*. Le titre de la nouvelle (de Constantin Stoïciu) d'où a été tiré le scénario est *Mettre les voiles*, c'est-à-dire aller ailleurs, chercher « autre chose ». Pour le jeune héros de l'histoire, la notion de départ comporte deux significations opposées. D'abord, quitter quelque chose, mais aussi aller vers quelque chose, tenter autre chose. C'est la différence qui existe entre le mélancolique « Partir c'est mourir un peu » d'Edmond Haraucourt, et le départ toujours renouvelé, vers n'importe quoi, pourvu que ce n'importe quoi soit meilleur que ce qui a été; le départ vaste et audacieux, animé par une jeunesse qui défie la mort elle-même; c'est le départ du *Voyage* de Baudelaire: « Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir; cœurs légers, semblables aux ballons, / De leur fatalité jamais ils ne s'écartent, / Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons! »

Dans le film de Savel Stiopul, *Dernière nuit d'enfance*, le personnage positif (interprété par Irina Gărdescu) est une jeune fille pleine de fraîcheur, qui a soif de vivre, qui est remplie de talents et de capacités intellectuelles, mais qui est prête aussi à se défendre contre l'horrible danger qui la guette si elle donne son cœur et les trésors de son être à quelqu'un qui ne les mériterait pas suffisamment. Son attitude est sarcastique et défensive, le sarcasme étant lui-même une arme de défense. On la voit ensuite (et cela nous fait plaisir), s'offrir avec enthousiasme à un jeune homme dont l'amour exalté l'avait attirée et qui était prêt à faire n'importe quoi pour elle; elle avait été séduite par la pureté de cette âme. Mais cet homme, à l'âme si pure, ne l'a pas plutôt séduite qu'il se comporte déjà d'une manière ignoble, l'abandonnant comme on congédie un taxi. Il incarne parfaitement le jeune homme irresponsable, le capricieux toujours irrité contre tous, toujours grognon et affichant des prétentions culturelles disporprotionnées avec ses possibilités, ainsi que des manifestations faussement poétiques, comme par exemple l'idée d'accompagner d'une musique de Bach les coups de poings que son collègue le boxeur assène au punching-ball pendant son entraînement; ou encore l'idée d'exprimer l'amitié en courant au hasard, avec son camarade, parmi des fondrières qu'ils franchissent tous deux d'un pas intentionnellement chorégraphique autant que sportif. Toutes ces pitreries contrastent avec la tristesse grave d'une jeunesse déçue, que l'on peut voir sur le visage des deux personnages féminins, bafoués par notre vaniteux « rebelle sans cause ».

Comme on peut le constater, les faits signalés jusqu'ici témoignent, de la part du cinéma roumain, d'un intense intérêt à l'égard des problèmes qui tourmentent la jeunesse, et notamment des problèmes graves de la jeunesse sérieuse. Cela nous fait souvenir qu'en dépit de certaines manifestations bruyantes, la jeunesse actuelle est bien plus préoccupée que désorientée. Et nous devons être certains que, pour cette raison même, il nous est permis d'envisager l'avenir avec une entière confiance.

ECHOS

(Théâtre)

● Le prix spécial (accordé à des pièces d'une durée habituelle) du concours d'art dramatique, organisé en 1968 par le Comité d'Etat roumain pour la culture et l'art, a été décerné à Al. Popescu pour sa pièce *Les grands couturiers de Valachie*; le 3° prix a été décerné aux pièces *Alizuna* de Tina Ionescu-Demetrian, et *les Manœuvres*, de Deák Tamas; il n'y eut pas de lauréats pour les premier et second prix. Les prix destinés aux pièces en un acte ont été décernés comme suit: le premier et le second prix sont allés tous deux à Paul Everac pour ses pièces: *Traces sur la neige* et *Quelques semblants de soufflets*; le troisième prix a été remis à Iosif Naghiu pour sa pièce *Week-end*. Le prix de la meilleure pièce pour enfants a été décerné à Alecu Popovici pour son *Histoire inachevée*. Des mentions ont été accordées à *Une place libre* de Ionel Hristea et à *l'Avion de Cluj* d'Al. Mitru et C. Mateescu, *la Chronique personnelle de Laonic* de Paul Cornel Chitic, et *les Basarab* de Dan Tărchilă.

● La comédie de I. L. Caragiale *Une lettre perdue* vient d'être jouée au théâtre de « Belo Horizonte », au Brésil; plusieurs brèves nouvelles du classique roumain, adaptées à la scène, ont été représentées à la Télévision italienne au cours d'une soirée consacrée à I. L. Caragiale.

● La troupe dramatique du Centre universitaire bucarestois vient de représenter une pièce d'Ada d'Albon, *les Négociations amoureuses d'Arlequin*, au Festival des Etudiants, qui a eu lieu à Erlangen, en Allemagne occidentale. C'est Victor Moldovan qui assurait la mise en scène du spectacle.

● Le nouveau « Studio expérimental » du Petit Théâtre de Bucarest a inauguré la saison dramatique 1968—1969 avec les pièces suivantes: *Iona* de Marin Sorescu, *l'Infirmier* de Pinter, *Huis-clos* de Sartre, auxquelles se sont ajoutées des esquisses dramatiques de Teodor Mazilu et de Slawomir Mrózek.

(Cinéma)

● On signale la création à Bucarest d'un studio cinématographique destiné à la jeunesse: baptisé *Ecranstudio*, il est divisé en deux sections: l'une se propose de développer la culture cinématographique de la jeunesse, à l'aide de cours, de conférences et de débats publics, tandis que la seconde organisera des spectacles expérimentaux à partir de scénarios de films.

b e a u x — a r t s

DAN GRIGORESCU

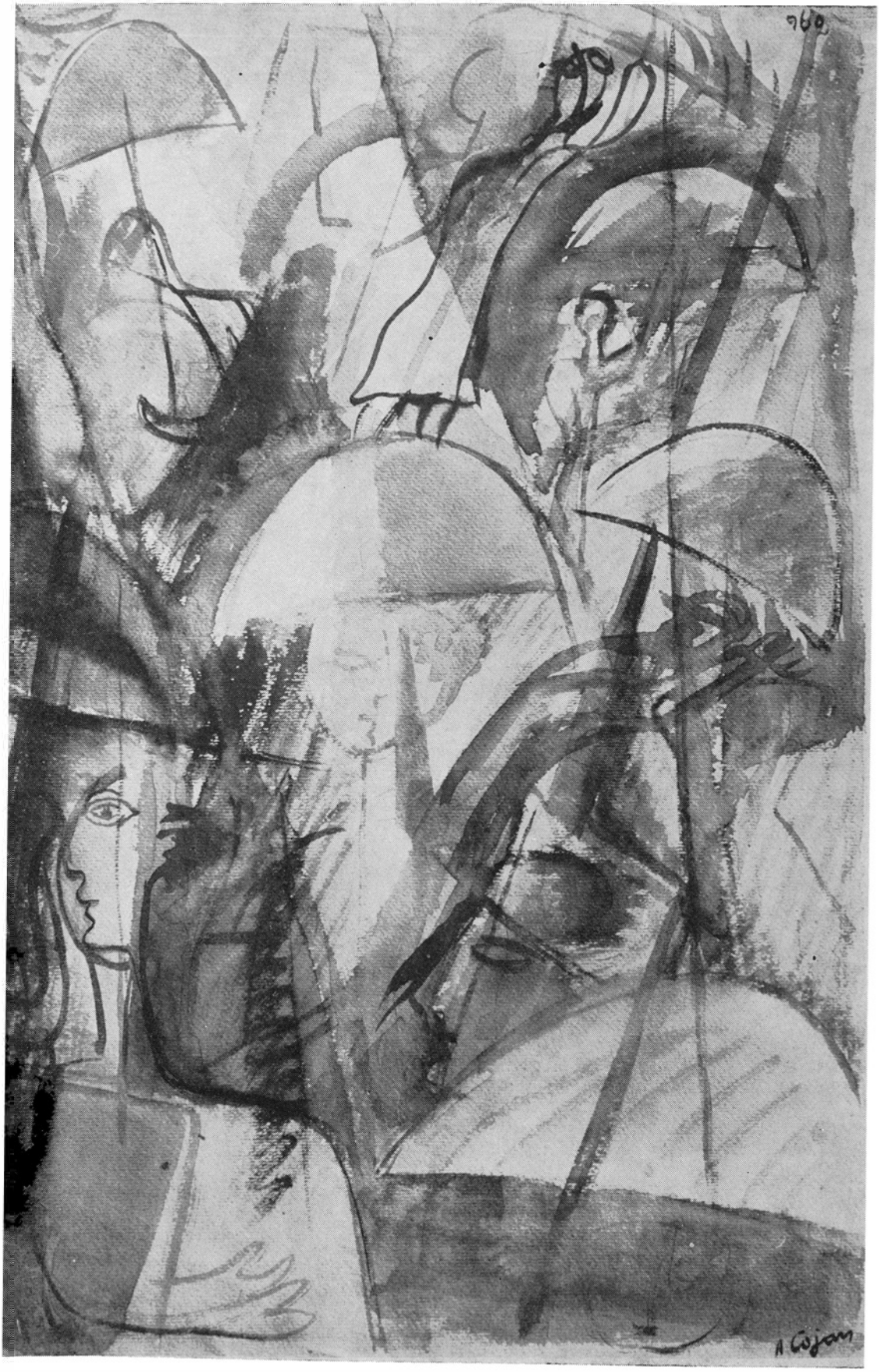
Lucidité de l'artiste

«Le signe de la raison engendre des monstres.» Ces mots de Goya acquièrent des significations complexes si nous les rapportons au paysage de l'art contemporain et à la manière dont l'univers — modifié par les perspectives nouvelles de la science — est appréhendé par la conscience de l'artiste et se trouve transformé en vers, en couleurs ou en formes plantées dans l'espace. L'esprit humain est constamment confronté à un monde dont les limites reculent sans relâche vers des territoires que nous osons à peine envisager. «Aussitôt que le crayon d'un astronome a fixé, au centre du firmament, la place d'une planète invisible découverte par le savant au bout de longs calculs et sans qu'il lève les yeux au ciel, nous entrons dans une ère nouvelle de la pensée humaine», disait Bertrand Russell.

Les hommes de notre siècle, confrontés — cela va sans dire — à une réalité infiniment plus diverse que celle qu'ont connue leurs ancêtres se distinguent de ceux-ci avant tout par l'intensité avec laquelle les sollicitent les aspects proches ou lointains, visibles ou invisibles, du monde. Les réponses données de nos jours ne sauraient coïncider avec celles des hommes ayant vécu voici plusieurs dizaines d'années, pas plus que les contemporains de l'impressionnisme ou du symbolisme ne réagissaient de la même façon que les hommes de la Renaissance, ni que cse derniers ne reflétaient le monde à la manière des Anciens. Nous n'oserions affirmer que le premier vol autour de la Terre ait provoqué une émotion plus intense que n'en provoquèrent, par exemple, à leur époque, l'ascension de la première montgolfière ou la légende d'Icare. Toutefois, rapporté aux données de la science moderne, ce vol acquiert d'autres significations, de même qu'Hiroshima éveilla des échos plus tragiques que le massacre de Chios.

Ce caractère spécifique de la réalité contemporaine détermine en outre la structure propre à notre univers intime; les différents arts (et, en disant cela, nous songeons à tous les arts, reliés entre eux par des ponts fort nombreux servant à la circulation des idées et des significations de l'époque) dévoilent de nouvelles dimensions intimes du créateur. Les bases philosophiques de l'œuvre d'art (qui se trouvent «au centre, entre la sensibilité immédiate et la réflexion idéale», à la place que lui assignait Hegel) sont l'effet et la cause des rapports unissant l'artiste au monde et tels que l'œuvre les exprime. La réalité ne saurait, évidemment, être transcrite telle quelle; la personnalité de l'artiste n'est pas une présence neutre, pareille à celle d'un copiste attaché à reproduire fidèlement ce qu'il voit. L'artiste authentique, loin de copier la réalité, exprime l'attitude qu'il adopte envers le monde environnant. La photographie a tellement évolué qu'elle dispense le peintre ou le dessinateur de s'en tenir rigoureusement aux détails. Tout cela exige de l'artiste une lucidité parfaite, capable de choisir et d'interpréter. Qu'un artiste, qui contribua pour une grande part à jeter les bases de l'art abstrait, éprouve le besoin d'inviter ses confrères à «méditer, à introduire certains critères stables dans l'architecture du coloris », nous paraît être un fait hautement significatif. Ces mots prononcés par Kandinsky prouvent que l'adhésion à l'art abstrait ne suffit pas à justifier l'arbitraire ou l'absurde.

ION TUCULESCU: Les Yeux de la famille (huile) →


960
A. Cojan

L'art ne saurait être une simple opération consistant à consigner certaines «révélations» ou ces fluides obscurs hantant les zones secrètes de l'âme. «Il nous est malaisé de croire à la véritable spontanéité des happenings»; cet avertissement était lancé par Herbert Read, un des commentateurs les plus notoires de l'art de notre siècle. «Sous chaque trait ou presque, prétendûment spontané — disait-il — on découvre le propos délibéré de mimer la spontanéité.» Sans doute, il s'agit de faire la part du miracle, cela est incontestable. A en croire Coleridge (quoique maint argument s'inscrira en faux contre son affirmation) il composa dans son sommeil un poème tout entier: «L'auberge de Kublau». Ce détail à part (qui relève plutôt du sensationnel), quel prix convient-il d'attribuer à ce poème dans l'œuvre de celui qui composa la «Ballade du vieux marin»? Certains adeptes du surréalisme et, par la suite, de l'absurde, voyaient en Edgar Poe un de leurs précurseurs. Ce qu'ils négligeaient, c'était précisément cet effort de lucidité dont témoigne l'œuvre de Poe, cette géométrie sur quoi se fonde en grande partie sa poésie.

Qui dit rêve, ne dit pas inconscient. La réalité, il est vrai, se sublime dans le rêve; mais le rêve ne reflète que les éléments de la réalité, reconstitués en un ordre illogique. L'art, qui se proposait de récupérer (ou bien, plutôt, d'inventer) les images du rêve, exigeait, en réalité, un acte rationnel et contredisait par là son principe fondamental. Car suggérer les vapeurs floues du rêve est un acte de conscience. Les artistes capables de peindre sans souci de l'harmonie chromatique et des rythmes formels constituent un cas tout à fait exceptionnel. La précision de cauchemar qui caractérise certaines œuvres de Füssli ou de Blake est incontestablement le résultat de l'esthétique romane et gothique et de la poésie pré-romantique appliquée à la peinture, de même que les toiles de Chirico, Magritte, Delvaux, Magritte, Dali, illustrent les thèses freudiennes. Pas plus les unes que les autres ne sont de simples notations de l'inconscient, mais le produit d'idées philosophiques précises.

Affirmer que «la peinture est un problème de l'esprit» c'est énoncer une vérité que l'histoire de l'art ne peut démentir en aucune façon. Sans doute, nous admettons malaisément l'idée, exprimée par un critique d'art, Le Lionnais, selon laquelle «seules comptent la rétine et le calcul précis». Prohiber l'imagination et la faculté que possède l'artiste de conférer des significations inattendues à la réalité revient à condamner celui-ci à n'être que «ce miroir impassible» du naturalisme qui provoquait la légitime indignation du peintre roumain Francisc Şirato. Mais, en même temps, l'évolution même de l'art souligne combien est relatif le point de vue adopté par ceux qui, à l'instar de la théoricienne d'art américaine Dore Ashton, font de «l'hallucination la condition supérieure de l'acte créateur». Des peintres abstraits notoires ont reconnu l'impossibilité d'un postulat tendant à établir l'œuvre d'art dans une zone extérieure à la réalité. Jean Bazaine, représentant marquant de l'art abstrait, déclarait: «refuser systématiquement le monde extérieur revient à se refuser soi-même; ce refus est une manière de suicide».

Les diverses significations de la réalité se trouvent contenues dans chaque œuvre d'art à des degrés fort différents. La personnalité de l'artiste charge ces fragments de réalité de significations toutes neuves. Personne n'a jamais soutenu que les scènes mythologiques ou chrétiennes qui illustrent l'art de la Renaissance par exemple se trouvent dans quelque zone extérieure à la réalité, sous prétexte que les personnages qui les peuplent ne sont pas historiquement authentiques. Le fait que ces personnages soient vêtus à la mode du temps de l'artiste et non point à celle de l'époque à laquelle la scène est censée se dérouler a son importance. Oserait-on affirmer que la Vénus de Milo, qui n'a pas fini de nous troubler, est étrangère à la réalité pour la seule raison qu'elle emprunte les formes merveilleuses d'un corps de déesse?

L'art roumain compte, certes, au nombre de ses chefs-d'œuvre, les «Chimères» créées par la pensée inquiète du sculpteur Paciurea, les visions tragiques du peintre Ţuculescu et le vol mirifique de «L'Oiseau Merveilleux» de Brancusi. Cependant ces œuvres sont, au-delà de toute implication (d'ordre biographique), des symboles, la sublimation suprême de quelque idée. Elles sont, avant tout, le produit d'une conscience douloureuse et créatrice ou — comme c'est le cas pour Brancusi — d'une aspiration à la spiritualité.

L'art est le signe d'un système de rapports; du rapport unissant le sujet-récepteur au créateur, du rapport unissant le créateur à lui-même. En s'explorant, l'artiste explore un univers riche de significations et découvre, en réalité, les traces projetées par la nature dans cet univers. On ne saurait concevoir un art éternel fondé uniquement sur les fragiles assises du rêve. On ne saurait davantage imaginer un rêve se rapportant à un autre rêve. La réalité contemporaine introduit dans la conscience de l'artiste un univers d'images toutes neuves: «l'artiste fait surgir des beautés et des valeurs nouvelles», dit Tudor Arghezi, et il découvre avec une stupéfaction constante les aspects toujours nouveaux de la réalité dans ce monde de couleurs et de formes réelles qu'une interprétation lucide et sensible assimile avant de les convertir en art. Un paysage ennobli par des constructions hardies, un nouvel aspect de l'esprit humain — tout concourt à conférer à l'inspiration un sens admirable, susceptible de donner naissance à quelque nouvelle structure artistique.

S'il est vrai que le rêve interprète la réalité, toute œuvre d'art tendant à s'inspirer uniquement des éléments miraculeux oniriques devient une interprétation dérivée de la même réalité; cette interprétation n'évoque toutefois que des images nées pendant le sommeil de la raison, en ces instants où la pensée, la noble pensée humaine n'est sollicitée en aucune façon!

← *AUREL COJAN: Les Parapluies (huile)*

CARNET DES BEAUX-ARTS

Le peinture roumaine actuelle est pleine de séduction pour l'amateur. Dans ce «pays de peintres», comme Focillon appelait la Roumaine, toute discussion sur la mort de la peinture serait sans objet; tout au plus serait-elle susceptible d'attirer l'attention sur le regain de vitalité que connaît cet art, jusque dans des formules qui paraissent agonisantes aux artistes et aux critiques occidentaux, telle la peinture de chavalet. Le fait est que la peinture n'a jamais été aussi florissante en Roumanie et qu'elle n'a jamais eu pareille audience.

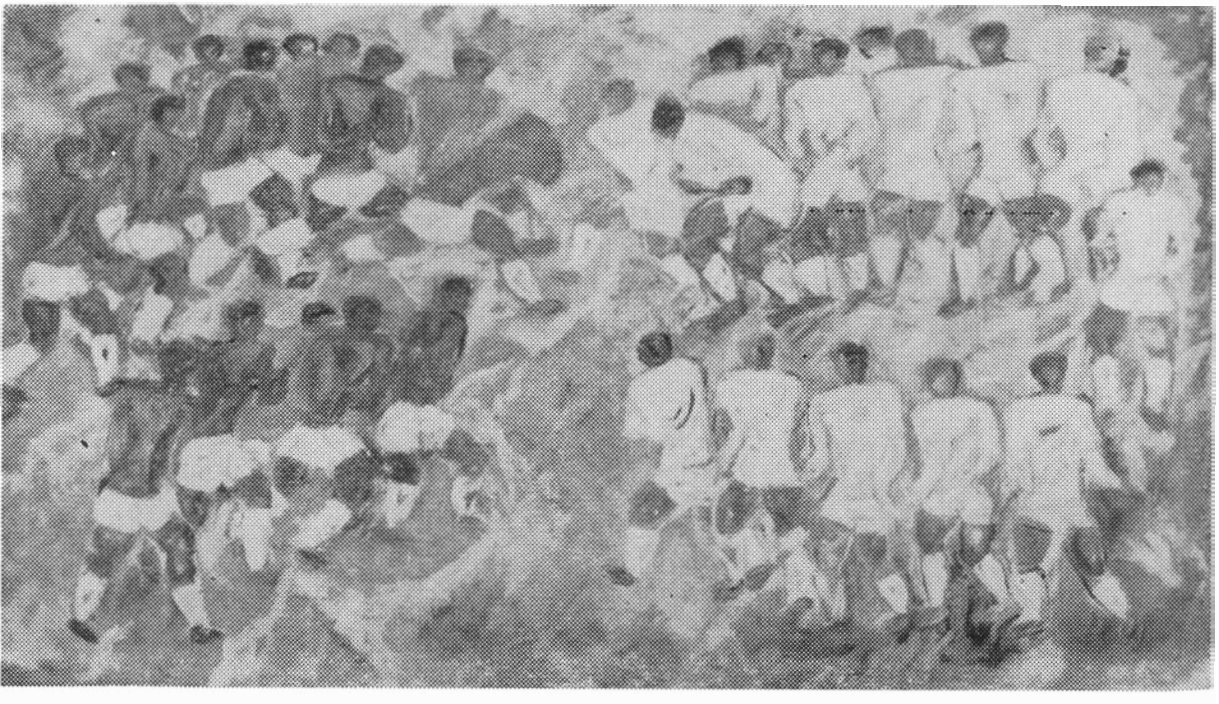
Faisant fi de tout académisme et de ce réalisme descriptif et plat que d'aucuns voulurent longtemps identifier avec l'art révolutionnaire, l'esprit de renouveau, soufflant sur les jeunes générations, oppose à la conception d'un art qui serait la copie servile de la réalité, des propositions passionnantes et variées dont la multiplicité n'a pas manqué de bousculer la critique, impuissante à comprendre, à ordonner et à expliquer le phénomène.

La peinture roumaine se manifeste avec une vitalité qui est bien dans l'esprit de ce renouveau qui caractérise tout le pays. Plusieurs sources, considérées comme « objets d'analyse », sont particulièrement fécondes aux yeux des créateurs désireux d'enrichir le trésor de la poésie: l'art européen du XXe siècle et ses expériences ininterrompues, jusqu'aux plus récentes; la peinture roumaine post-impressionniste; l'art populaire traditionnel d'un très grand style, « una forma senza fine » selon le mot de Giulio Carlo Argan — cet art dont le dessin abstrait possède un caractère original et personnel et un coloris éblouissant.

Nous fûmes ainsi témoins d'une fructueuse période de « lecture », au cours de laquelle les valeurs nationales et universelles s'affrontèrent en des œuvres toutes modernes (j'emploie le terme de « lecture » dans la meilleure acception (il signifie ici: choix, organisation des « citations », organisation d'un ordre nouveau). La critique fut parfois sévère et traita de mimétisme un processus, au fond, naturel: témoins des nouvelles tentatives artistiques, nous assistons, implicitement, à un examen critique des moyens, à des recherches portant sur la manière de le ramener à l'état originel.

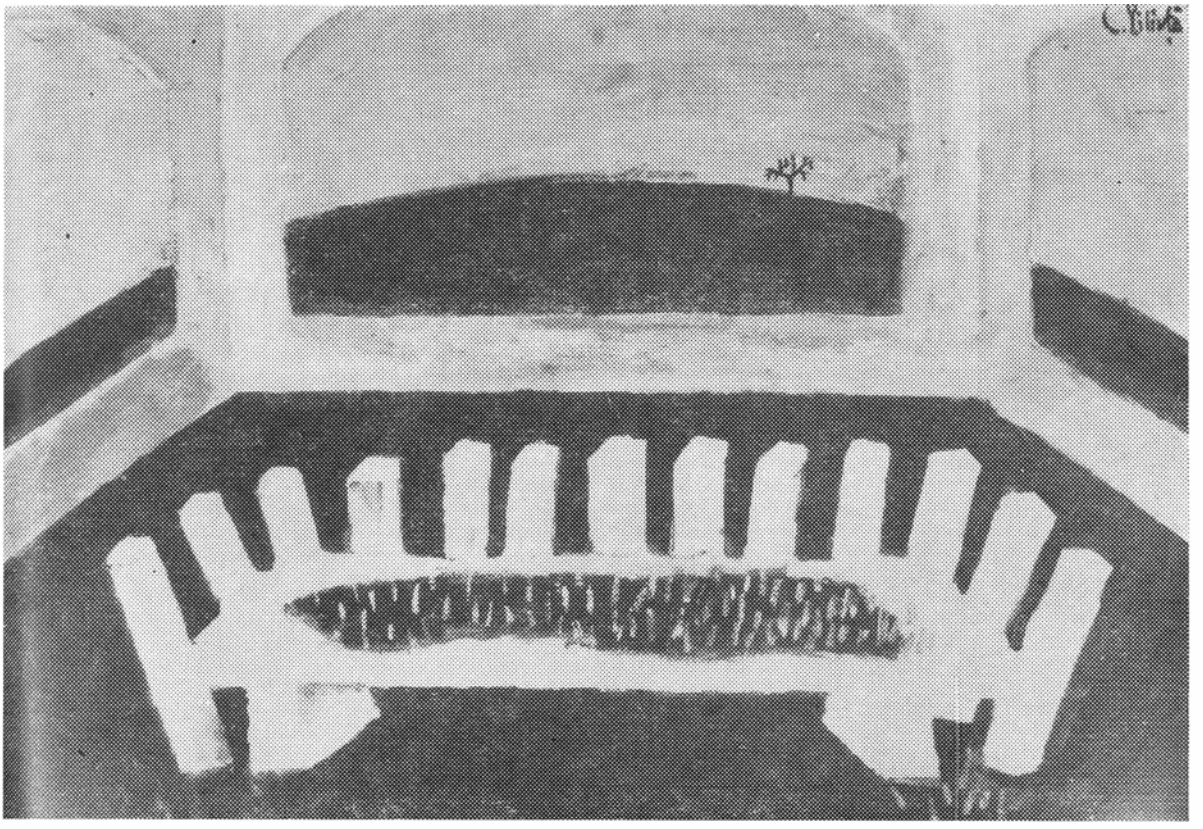
Les expositions bucarestoises auxquelles nous songeons sont singulièrement éloquentes à cet égard. Un groupe de fort jeunes artistes de Timişoara: Roman Cotoşman, Ştefan Bertalan, Dietrich Sayler, Constantin Streinu-Flondor (mai-juin, à la Salle Kalinderu, rue Dr. Gion) nous a ravis par une exposition « d'art optique ». Les images — très claires et, parfois, très

PAUL GHERASIM: Rugby (huile)



ILIE PAVEL:
Repos (huile)

CONSTANTIN PILIUȚĂ: Printemps (huile)



pures — étaient composées de matériaux fort divers: écrans de verre aux ondulations bizarres dont le dessin dissimule une rigueur agile, fils de coton blanc tissant des réseaux qui enchantent nos yeux... Les essais d'art cinétique de ces mêmes artistes nous ont paru pour le moment plutôt rudimentaires.

D'autres artistes plus âgés (car ils frisent la quarantaine) — Paul Gherasim, Ilie Pavel, Mihaï Rusu, Dora Bucur, Gh. Berindei — dont l'exposition eut lieu en juillet aux Galeries d'Art, rue Mihaï Vodă 2, suscitèrent un vif intérêt, recueillirent des applaudissements et se virent parfois contestés, tel Ilie Pavel pour des Etudes d'après Hans Arp. Cet artiste n'est pourtant pas dénué de mérite; j'en dirai autant de Mihaï Rusu qui interprète finement le langage et la technique de Vasarély. Quant à Paul Gherasim, qui a, depuis longtemps, achevé sa formation, il dispose d'un registre extrêmement étendu, d'une vive sensibilité et d'une grande vigueur.

Non moins remarquable fut l'exposition réunissant les toiles de Ion Pacea, Ion Gheorghiu, Constantin Piliuță, Vincențiu-Grigorescu, Aurel Cojan, Vasile Brătulescu (août; Galeries d'Art, 20, Bd Magheru), La plupart de ces peintres sont incontestablement des artistes, et nous les suivons avec intérêt car leurs noms ont marqué, voici plusieurs années, la première phase du renouvellement de la peinture roumaine.

Dans les œuvres de Ion Gheorghiu les problèmes de notre temps se posent en jeux de formes et de couleurs empruntées aux anciennes icônes populaires en verre avec leur lyrisme chromatique et leur charme mélancolique. Ion Pacea, au contraire, use d'une géométrie sévère et des tons graves chers aux tapis rustiques, mais, à l'instar de Gheorghiu, tout dernièrement, il semble désireux de se soustraire à la discipline rigoureuse de l'esprit populaire imposé aux arts plastiques, afin de s'exprimer plus directement et de disposer sur ses toiles ses propres valeurs intimes, en usant du même langage dont il refuse toutefois de suivre les règles et qu'il aspire à ramener à l'état germinatif. Constantin Piliuță, peintre des petites gens, des cabarets et de la solitude humaine, est rien moins qu'intéressé par les problèmes de langage; son seul souci est d'insuffler la vie à ses personnages et d'organiser correctement l'espace de ses tableaux. Un dessinateur plein de bizarreries, Aurel Cojan, a des gris raffinés pour créer son univers fantastique, tandis que Vincențiu Grigorescu se borne à un langage plastique fort restreint, très simple (carrés, ovales bien nourris de matière) pour inventer des images lapidaires, personnelles et pour évoquer avec franchise le monde des objets.

Ces quelques lignes ne sont que des suggestions, des exemples sommaires glanés dans la diversité de la peinture roumaine actuelle, qui, attachée à remettre en question la structure du langage, a engendré un paysage plastique florissant et nourri de significations poétiques.

RADU VARIA

ECHOS

(Beaux-Arts)

● A Bucarest ont été présentées les expositions personnelles de: Radu Costinescu, Pavel Ilie, Lucia Ioan, Aurel Nedel, Ion Pacea (peinture), Richard M. Mayol (peinture, dessin, aquarelle), Adina Caloenescu (peinture et dessin), Irina Codreanu (sculpture), Clarette Wachtel (dessin), Iulia Dinescu, Dumitru Rădulescu (céramique), Liana Țăruș-Tudorache, Maria Grigorescu-Vasilovici (céramique et tapisserie), Victor Rusu Ciobanu (gravure), Ecaterina Hurmă-Teodorescu (tapisserie et imprimés), Necula Adrian (masques en tissu). Citons aussi l'exposition rétrospective de peinture Octav Băncilă, inaugurée à Botoșani.

● Signalons les expositions suivantes: Salon des humoristes, Valeurs artistiques des intérieurs rustiques, l'Art plastique chez les médecins (à Bucarest); à Constantza, une exposition d'art populaire roumain réunit des céramiques et des tissus provenant de toutes les zones ethnographiques de la Roumanie.

● *L'art roumain dans le monde.* Le jury du concours qui a eu lieu à Kostanievica, en Yougoslavie, a décerné le premier prix au sculpteur Eugen Ciucă pour deux sculptures sur bois. Expositions: Rome: Ion Nicodim (peinture); New Delhi: la Peinture et la petite sculpture contemporaines; Damas: l'Art graphique contemporain; Berlin: Tapis et tapisseries de Moldavie, d'Olténie, du Banat et objets en bois d'inspiration folklorique; Rio de Janeiro: Tapisserie contemporaine.

● Au Musée « Friedrich Storck-Cecilia Cuțescu-Storck » à Bucarest a été remarqué un nouveau spectacle « Son et lumière ».

m u s i q u e

FLORIAN LUNGU

Premières auditions

L'art roumain actuel de la composition semble suivre deux directions différentes. Il y a, d'une part, la musique modale, c'est-à-dire cette façon de structurer le matériel sonore dont la source se trouve dans l'intonation folklorique (et là, il nous faut tenir compte du fait que le message enescien se retrouve tout naturellement dans les données de la musique roumaine contemporaine), apparaît conduite vers ses dernières conséquences morphologiques; des œuvres récentes, dues aux compositeurs Ludovic Feldman, Doru Popovici, Theodor Grigoriu, Cornel Ţăranu, Eugen Wendel, Mihaï Moldovan, en font foi. D'autre part, les dernières créations d'Aurel Stroë, Anatol Vieru, Costin Miereanu visent à universaliser le langage sonore, à intégrer la substance musicale autochtone dans le circuit des valeurs universelles.

Les derniers mois de la saison des concerts 1967—1968 ont offert aux amateurs de musique une série de remarquables premières auditions roumaines.

Bien qu'octogénaire, le compositeur Ludovic Feldman n'en continue pas moins de créer de nouvelles œuvres, impressionnantes par la densité de leur composition, par la vigueur de leur inspiration et particulièrement par la nouveauté du langage. Ses conceptions artistiques, propres à un esprit lucide, où demeure inaltérée la réceptivité de la jeunesse, prouvent sa capacité de se renouveler, d'imprimer une structure différente à ses disponibilités créatrices, en fonction des données de son évolution générale. Présenté récemment, son morceau *Cinq poèmes*, sur des vers de Mariana Dumitrescu (I. Chanson des branches de la nuit; 2. Le temps des vendanges; 3. Invocation; 4. La montée; 5. Elégie) nous apporte la juxtaposition artistique de morceaux de musique et de poésie. Les vers de la regrettée poétesse Mariana Dumitrescu acquièrent ici une interprétation profondément dramatique, mais retenue, dépourvue d'ostentation. Son et verbe se complètent mutuellement dans un climat de discrète poésie.

En élaborant le morceau *M.P.*5 (musique pour cinq instruments — violon, viole, violoncelle, clarinette et piano), le jeune compositeur Alexandru Hrisanide (né en 1936) part de la constatation que — aussi bien dans l'art musical populaire roumain que dans une certaine catégorie de musique du XXe siècle — l'interprète est aussi compositeur, l'œuvre d'art lui accordant, plus ou moins, le droit et l'obligation d'en recréer l'essence dans les limites d'une certaine liberté. Nous avons donc affaire à des procédés de la musique aléatoire, qu'Alexandru Hrisanide met directement en valeur, en assimilant le phénomène tel quel, sans faire appel à l'artifice qui consiste à préfabriquer la « spontanéité » en laboratoire. Hrisanide emploie, dans l'écriture, des structures d'une grande plasticité sonore, créant successivement la sensation du plasma fluide progressant dans le temps ou, au contraire, l'impression de certaines irisations intermittentes, de certains scintillements dispersés de rythme (assymétrie totale) et de timbre.

Le matériel sonore de la *Fantaisie pour voix et cinq instruments*, sur des vers de Camil Petrescu, est d'une facture toute différente; le compositeur Cornel Ţăranu (de Cluj) réédite ici — plus visiblement dans la partie vocale — des procédés déclamatoires de type impressionniste, bien que, considérée dans son ensemble, la trame musicale respire un climat calme, clair, transparent, rendu plus sensible par la suggestion du texte. L'ouvrage de C. Ţăranu apparaît organisé en deux grandes sections — dont la dernière constitue un ample épilogue instrumental.

Que la musique modale demeure viable — et ce, jusque dans les créations de la nouvelle génération — en témoigne le morceau *Interférences* de Eugen Wendel. Cette œuvre représente — notamment sous le rapport de l'intonation — le fruit d'une conception modale avancée, enrichie par le principe de la chromatique du timbre. Les alternances de couleurs, très saisissantes, créent paradoxalement l'impression d'une manière de conception pointilliste, bien que la logique et le caractère objectif de la construction, de l'expression soient évidents, de même que la minutie du contrôle de chaque détail.

Sans répudier la capacité de communication de la musique elle-même, la conception constituant le point de départ de certaines des dernières créations de Costin Miereanu adhère au critère — unanimement accepté par l'avant-garde — qui consiste dans *l'association* des moyens des différents arts dans le contexte de ce que l'on appelle *le spectacle total*. C'est le cas du couple d'ouvrages *Sursum corda I et II*, où Costin Miereanu, tenté par les possibilités, pratiquement illimitées, offertes par le traitement syncrétique de l'événement musical, essaie de tirer parti, de façon originale, des apports de toute espèce pouvant en découler. Le compositeur véhicule avec assurance un ensemble de procédés téméraires d'auxiliaires techniques — appartenant au domaine des accessoires électroniques — ce qui confère à l'ouvrage un caractère original, du point de vue de l'intention comme de la réalisation. Le mérite de l'auteur de cette ingénieuse corrélation des éléments auditifs — la partie instrumentale proprement dite doublée par endroits par le ruban magnétique — avec les éléments visuels — de plastique et de mouvement scénique — c'est qu'il réussit à conserver cet équilibre entre les structures, entre les éléments de langage, condition impérieuse de toute forme de manifestation, aussi évoluée soit-elle.

Ecrit pour répondre à la requête de la Fondation Koussewitzky, sous les auspices de laquelle a eu lieu, en janvier dernier, sa première audition mondiale (à Washington), l'ouvrage *Echelons du silence* d'Anatole Vieru fait alterner — comme son titre l'indique — deux grands niveaux d'intensité: *forte* et *piano*. C'est une perpétuelle oscillation de vides et de pleins, de sons et de silences, ces derniers acquérant la signification d'expression musicale semblable à la fonction dont le sculpteur Henry Moore a doté le *vide* dans l'ensemble de la forme.

Ce n'est pas fortuitement que nous avons parlé jusqu'à maintenant de morceaux de musique de chambre: celle-ci réclame, sans nul doute, le maximum de concision et de concentration de l'expression, d'économie de moyens, de maîtrise du métier et de maturité de la conception, raisons pour lesquelles elle se prête dans une plus large mesure à la mentalité contemporaine, à la tendance de l'homme moderne d'orienter son existence spirituelle dans un sens rationnel, logique, positif, de s'exprimer succinctement, directement, substantiellement. L'abondance, ces derniers temps, d'œuvres roumaines de musique de chambre, la complexité de la sphère de problèmes décrivant ces œuvres justifient les préoccupations engagées de leurs auteurs, les tentatives fébriles de trouver des réponses constructives aux questions essentielles soulevées par l'existence quotidienne.

Certes, la musique de chambre, cependant, ne représente pas l'unique domaine d'affirmation de l'art musical roumain. La symphonie et les chœurs ont également été présents et se sont manifestés par quelques premières auditions.

La *XVIIIe Symphonie* de Dimitrie Cuclin (né en 1885), l'un des doyens d'âge des compositeurs roumains, constitue le fruit de la vaste expérience de son auteur. Se classant dans les limites des moyens traditionnels de forme et de composition musicale, la *XVIIIe Symphonie* surprend par sa fraîcheur et son naturel, par la logique et la profondeur du discours. Dimitrie Cuclin atteint — par les dimensions philosophiques de cette création, une vision culminante qu'il inscrit en motto de sa Symphonie: « Le demiurge: Mon unité tonale? — L'Univers. » Rappelons encore parmi les œuvres récemment présentées: *Dialogues dramatiques* de Dumitru Bughici, *Concerto pour piano et orchestre* de Carmen Petra-Bazacopol, *Concertino pour piano et orchestre* de Lucian Grigorovici, qui s'est vu décerner récemment la Médaille d'Or au Concours de Composition de Vercelli (Italie), *Poème pour orchestre* par Traian Mihăilescu. Puis, les morceaux pour chœur *Significations* par Doru Popovici et *Chant en Duo* par Tudor Ciortea (tous les deux sur des vers de Lucian Blaga), *Rituel pour la soif de la terre* par Myriam Marbé, *A la mort d'Etienne le Grand* par Hary Brauner, etc.

Ces compositions définissent tout un univers de modalités d'expression, de conceptions, de tendances et de styles appelés à enrichir le patrimoine de la musique roumaine.

ECHOS

● A l'occasion des « Kasseler Musiktage » qui eurent lieu dans la R. F. d'Allemagne, la société roumaine « Musica Nova » a donné un concert au programme duquel figuraient des œuvres de compositeurs roumains contemporains: Doru Popovici, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu, Al. Hrisanide, Dan Constantinescu, Adrian Rațiu. Le chœur de la « Schola Cantorum » de Stuttgart vient d'interpréter à Munich, en première audition mondiale, un ouvrage pour mezzo-soprano et chœur de Costin Miereanu, sur des vers de Federico Garcia Lorca, intitulé « La Nuit ».

● Après avoir participé aux festivals de musique d'Ohrid et de Nis, en Yougoslavie, l'association chorale roumaine « Madrigal », dirigée par Marin Constantin, vient d'effectuer une tournée dans la République Fédérale d'Allemagne et en Grande-Bretagne.

● Le corps de ballet de l'Opéra de Bucarest a donné des représentations dans plusieurs villes d'Espagne et a pris part au festival « L'Eté à Varna » qui a eu lieu en Bulgarie.

● L'ensemble de musique et de danses populaires roumaines « Prahova » de Ploiești a participé au festival international de folklore organisé à Zagreb, en Yougoslavie. Tandis que la troupe estudiantine « Doina », de Bucarest » présentait plusieurs spectacles folkloriques dans le midi de la France et en Corse, l'ensemble « Oltenia » de Craiova effectuait une tournée en Italie du Nord.

● Au Festival de la Jeunesse « Richard Wagner » qui a eu lieu à Bayreuth a figuré l'orchestre « Camerata » appartenant au Conservatoire « Ciprian Porumbescu » de Bucarest. Les étudiants roumains ont effectué ensuite une tournée dans plusieurs villes de la République Fédérale d'Allemagne. Le chœur de musique de chambre de la Radiodiffusion roumaine a participé au XVIe Festival de l'Union des chanteurs allemands qui a eu lieu à Stuttgart.

● Les chanteurs roumains d'opéra Viorica Cortez Guguianu (mezzo-soprano), Aïda Abagieff (soprano), Ion Piso (ténor) et Helge Bömches (basse) ont été les hôtes du « Gaiety Theatre » de Dublin.

NOUVELLES DE L'ÉDITION

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE

Palia de la Orăștie 1581—1582 *(le Pentateuque d'Orăștie 1581—1582)*, MIRCEA FLORIAN: Scrieri alese *(Œuvres choisies)*, Știință și raționalism, Antinomiile credinței, Religie și filozofie, Misologia sau filozofia absurdului, Elemente viabile în filozofia lui Kant *(Science et rationalisme, les Antinomies de la foi, Religion et philosophie, la Misologie ou la philosophie de l'absurde, Eléments viables dans la philosophie de Kant)*. D. TUDOR: Oltenia romană *(l'Olténie romaine)*.

ÉDITIONS LITTÉRAIRES

Poésie: DEMOSTENE BOTEZ: Aproape de pămînt *(Près de la terre)*. EMIL CRĂCIUN: Urmele nopților *(Les Traces des nuits)*. SINA DANCIULESCU: Horă de mînă *(Dansons la ronde !)*. TUDOR GEORGE: Copacul descătușat *(l'Arbre déchaîné)*. VALERIU GORUNESCU: Apocastază *(Apocastase)*. MIRCEA IVĂNESCU: Versuri *(Vers)*. TANIA LOVINESCU: Oamenii, visele... *(les Hommes, les songes...)*. ADRIAN MANIU: Scrieri *(Œuvres)*, vol. II. AL. PROTOPOPESCU: Exilul imaginar *(l'Exil imaginaire)*. FLORIN MIHAI PETRESCU: Concert minus 1 *(Concert moins 1)*. PETRE SOLOMON: Între foc și cenușă *(Entre feu et cendres)*. VIRGIL TEODORESCU: Corp comun *(Corps commun)*. GEORGE TUTOVEANU: Versuri *(Vers)*. Mentionnons, en outre, une anthologie, Poeții de la « Viața Nouă » *(les Poètes de « Viața Nouă »)*, précédée d'une étude de Dumitru Micu. Dans la collection « Luceafărul », vient de paraître Un copil lovește cerul *(Un enfant frappe le ciel)* de MATEI GAVRIL. Romans: HORIA ARAMĂ: Dumnezeu umbla desculț *(Dieu marchait pieds-nus)*, MARICA BELIGAN: Cenușa mea va fi caldă *(Mes cendres seront chaudes)*. GEORGE CĂLINESCU: Opere *(Œuvres)*, vol. VII et VIII (Scrinul Negru — *le Bahut noir)*. LAURENȚIU CERNET: Arșița *(la Canicule)*. MIRCEA CIOBANU: Martorii *(les Témoins)*. AL. DEAL: Nisip *(Sable)*. LUCIA DEMETRIUS: Lumea începe cu mine *(le Monde commence avec moi)*. IVAN DENEȘ: Păpușarul *(le Montreur de marionnettes)*. ALEXANDRU JAR: Trădarea lunii *(la Trahison de la lune)*. SANDA MOVILĂ: Pe văile Argeșului *(dans la Vallée de l'Argeș)* (édition revue). Dans la collection « Romans d'hier et d'aujourd'hui » vient de paraître Fete bătrîne *(Vieilles filles)* de MIHAIL ȘERBAN. Nouvelles, récits: LOLA CHIRACU STERE: Povestiri *(Récits)*. ION DONGOROZI: Escapada *(l'Escapade)*. VINICIU GAFIȚA: Dimineața de cenușă *(le Matin de cendres)*. ANATOLIE PANIȘ: Frumoasa mea Sandynn *(Ma belle Sandynn)*. LETIȚIA PAPU: Mărul cunoștinței *(la Pomme de la science)*. ION PETRACHE: Dincolo de aparențe *(Par-delà les apparences)*. OTTO STARK: Iedera *(le Lierre)*. AL. ȘTEFANOPOL: Regina balului *(la Reine du bal)*. ION DUMITRU TEODORESCU: Fierbintele vînt cu nisip *(Un vent brûlant chargé de sable)*. Dans la collection « Luceafărul » vient de paraître Vedere de pe balustradă *(Vue du haut de la balustrade)* de NICOLAE MĂTEESCU, et O parte din continent *(Une partie du continent)* de I. TOPOLOG. A signaler également un volume de souvenirs et d'évocations de VASILE SADOVEANU, Bădia Mihai *(Mon frère aîné Mihaï)*, ainsi que quatre volumes de Teatru *(Théâtre)* réunissat des pièces de TUDOR ARGHEZI, EUGEN BARBU, ION LUCA, RADU STANCA. Dans la collection « Ecrivains roumains » vient de paraître: ION HELIADE RĂDULESCU: Opere *(Œuvres)*, vol. II (édition critique de Vladimir Drîmbă). I. I. MIRONESCU: Scrieri *(Œuvres)* (édition soignée par Ilie Dan). IONEL TEODOREANU: Opere alese *(Œuvres choisies)*, vol. I—III (édition soignée par Nicolae Ciobanu). Critique, essais, histoire littéraire: VICTOR FELEA: Reflecții critice *(Réflexions critiques)*. IOAN D. GHEREA: Amintiri *(Souvenirs — I. L. Caragiale, Matei Caragiale, Georges Enesco, docteur P. Alexandrov)*. DAN GRIGORESCU: 13 scriitori americani *(13 écrivains américains)*. ION MANIȚIU: Gong *(Coup de gong)*. EMIL MANU: Prolegomene argheziene *(Prolégomènes à l'œuvre d'Arghezi)*. OVIDIU PAPADIMA: Literatura populară română *(la Littérature populaire roumaine)*. GHEORGHE VRABIE: Folcloristica română *(le Folklore roumain)*. Dans la collection « Etudes et documents » signalons PETRE MAIOR: Scrisori și documente *(Correspondance et documents)* — Préface, notes et index de Nicolae Albu. Dans la collection « Bibliothèque pour tous » mentionnons: PAÑAIT CERNA: Floare și genune *(Fleur et abîme)* — édition préfacée et soignée par Valeriu Rîpeanu. ZAHARIA STANCU: Jocul cu moartea *(le Jeu avec la mort)* — préface de Radu Popescu. Traductions: ALBERT CAMUS: Exilul și împărăția *(l'Exil et le Royaume)*, traduit par Irina Mavrodin. CHARLES DICKENS: Marile speranțe *(les Grandes espérances)*, traduit par Vera Călin. E. FROMENTIN: *Dominique* (traduit par Toma Vlădescu). ANDRÉ GIDE: Fructele pămîntului *(les Nour-*

ritures terrestres). Noile fructe *(les Nouvelles nourritures)* (traduit par Mona Rădulescu, H. R. Radian, C. Rădulescu). JULIEN GREEN: *Léviathan* (traduit par Modest Morariu). GRAHAM GREENE: Un caz de mutilare *(la Saison des pluies)*, traduit par Petre Solomon. HERMANN HESSE: Narciss și Goldmund *(Narcisse et Goldmund)*, traduit par Ivan Deneș. EMILE ZOLA: La paradisul femeilor *(Au Bonheur des Dames)*, traduit par Sarina Cassvan. A signaler aussi l'anthologie Poezia nordică modernă *(la Poésie moderne des pays nordiques)* (traductions de Veronica Porumbacu, Tașcu Gheorghiu, Petre Stoica).

ÉDITIONS DE LA JEUNESSE

Poésie: RADU CÂRNECI: Umbra femeii *(l'Ombre de la femme)*. ADI CUSIN: A fi *(Etre)*. DIMITRIE STELARU: Nemoarte *(la Non-mort)*. Romans, nouvelles, récits: CAMIL BACIU: Grădina zeilor *(le Jardin des dieux)*. LUCIAN CURSARU: Învingătorii păreau obosiți *(les Vainqueurs paraissaient fatigués)*. SERGIU FĂRCĂȘAN: Mașina de rupt prieteniile *(la Machine à rompre les amitiés)*. ALEXANDRU STRUȚEANU: Interludiul îngerilor *(l'Interlude des anges)*. RADU TEODORU: Taina recifului *(le Mystère du récif)*. Dans la collection « Lyceum» vient de paraître: BOGDAN PETRICEICU HASDEU: Pagini alese *(Morceaux choisis)*. CAMIL PETRESCU: Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război *(Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre)*. Signalons aussi dans la collection « Hommes illustres»: BARBU THEODORESCU: *Nicolae Iorga*. Dans la collection « l'Aventure» vient de paraître: A. GRIN: Lanțuri de aur *(Chaînes d'or)*, traduit par Monica Bilan. Critique: EUGENIU SPERANȚIA: Introducere în poetică *(Introduction à la poésie)*. Traductions: ALEXANDRE DUMAS: Regina Margot *(la Reine Margot)*, Doamna de Monsoreau *(la Dame de Monsoreau)*. V. MEDVÉDEV: Barankin, fii om! *(Barankine, sois un homme!)*

ÉDITIONS DE LITTÉRATURE UNIVERESELLE

I. A. BOUNINE: Nuvele și povestiri *(Nouvelles et récits)*, 2 vol. (traduits par Lidia Bimbulov, Șt. Aug. Doïnaș, Nicolae Guma, Ștefana Velisar Teodoreanu). JEREMIAS GOTTHELF: Păianjenul negru *(l'Araignée noire)*, traduit par Virgil Tempeanu. MAXIM GORKI: Viața lui Matvei Kojemeakin *(la Vie de Matvei Kojéméakine)*, traduit par Marcel Gafton et Vasile Radu. EMILIO DE MARCHI: Giacomo idealistul *(Giacomo l'idéaliste)*, traduit par Eugen Costescu. RANKO MARINCOVIC: Mîinile *(les Mains)*, traduit par Remus Luca et Voïslava Stoïanovici. SOMERSET MAUGHAM: Ploaia *(la Pluie)*, traduit par Margareta Bărbuță. ANDREI PLATONOV: *Fro* (traduit par Constantin Streia et Tatiana Berindei). GABRIELLE ROY: Fericire întîmplătoare *(Un bonheur de hasard)*, traduit par Elvira Bogdan. H. STENDHAL: Despre dragoste *(de l'Amour)*, traduit par Gellu Naum. EMILE ZOLA: Pîntecele Parisului *(le Ventre de Paris)*, traduit par Sanda Oprescu. Mentionnons aussi Nuvele din Flandra *(Nouvelles de Flandre)*, traduit par Radu Boureanu, Valeria Sadoveanu, Petre Solomon, Șapte nuveliști ruși din secolul XIX *(Sept nouvellistes russes du XIXe siècle*, traduction de Nicolae Mărgeanu et Ion Preda. Dans la collection « Méridiens»: ORHAN KEMAL: Ani de pribegie *(Années d'exil)*, traduit par Paul Dinu. MASSIMO BONTEMPELLI: Oameni în timp *(les Hommes et le temps)*, traduit par Petru Creția. La collection « Poesis» vient d'ajouter à sa liste: Poezii *(Poésies)* d'EUGENIO MONTALE (édition bilingue; traduction de Dragoș Vrînceanu).

ÉDITIONS SCIENTIFIQUES

AL. BOBOC: Kant și neokantianismul *(Kant et le néo-kantisme)*. S. DRAGOMIR: Avram Iancu. DIMITRIE ONCIUL Scrieri istorice *(Etudes d'histoire* — édition critique et introduction de Aurel Sacerdoțeanu). H. H. STAHL et H. P. STAHL: Civilizația vechilor sate românești *(la Civilisation des anciens villages roumains)*. D. TUDOR: Orașe, tîrguri *(Villes, bourgades)*. Traductions: ARCHIE CARR: Ulendo (traduit par Nicolae Minei). CLAUDE LÉVI-STRAUSS: Tropice triste *(Tristes tropiques)*, traduit par Eugen Schileru et Irina Pîslaru-Lukacsik. PAUL-ÉMILE VICTOR: Boreal — bucurie în noapte *(Boréal — une joie en pleine nuit)*, traduit par Eugen Filotti. Citons aussi le premier volume des dix qui seront consacrés aux témoignages *des Voyageurs étrangers qui visitèrent les Principautés Roumaines*. Vient de paraître dans la collection « Pages d'histoire universelle»: M. I. FINLEY: Lumea lui Odiseu *(le Monde d'Odysséus)*. P. D. MANNIX, M. COWLEY: Corăbiile negre *(les Vaisseaux noirs)*. MEHMET ABLAI: Arabii *(les Arabes)*.

ÉDITIONS POLITIQUES

RADU FLORIAN: Sensul istoriei *(le Sens de l'histoire)*. Commentaires en marge d'un débat de philosophie contemporaine. C. I. GULIAN: Mit și cultură *(Mythe et culture)*.

ÉDITIONS DIDACTIQUES ET PÉDAGOGIQUES

GHEORGHE ACHIȚEI: Frumosul și valoarea estetică *(le Beau et la valeur esthétique)*. MARCEL BREAZU: Direcții în estetica contemporană *(Tendances de l'esthétique contemporaine)*. ION IANOȘI: Unitatea și diversitatea artei *(Unité et diversité de l'art)*. I. ILIESCU: Începuturile gîndirii estetice în cultura românească *(les Débuts de la pensée esthétique dans la culture roumaine)*. A. MANOLACHE, GH. DUMITRESCU, GH. PÎRNUȚĂ: Gîndirea pedagogică a generației de la 1848 *(la Pensée pédagogique de la génération de 1848)*. RADU NEGRU: Arta și poporul *(l'Art et le peuple)*. I. REBEDEU, T. MOCANU: Locul și rolul artei în societate *(la Place et le rôle de l'art dans la société)*. GR. SMEU: Estetica românească în secolul XX *(l'Esthétique roumaine au XXe siècle)*.

ÉDITIONS MILITAIRES

NICOLAE IORGA: Istoria lui Mihaï Viteazul *(Histoire de Michel le Brave)*. ION ARAMĂ: Ne așteaptă marea *(la Mer nous attend)*. NICOLAE TĂUTU: Insula liniștită *(l'Ile paisible)*.

ÉDITIONS « MERIDIANE »

Cinéma: ION HOBANA: Imaginile posibilului *(les Images du possible)*. Les films de science-fiction: FLORIAN POTRA: Experiențe și speranțe *(Expériences et espoirs)*. D.I. SUCHIANU: Vedetele filmului de odinioară *(Stars d'autrefois)*. Albums d'art: CORNEL IRIMIE, MARCELA FOCȘA: Icoane pe sticlă *(Icônes sur verre)*. Dans la collection « Artistes roumains d'aujourd'hui» vient de paraître: PETRU HÎRTOPEANU par Radu Negru, C. LUCACI par Vasile Drăguț, ALBERT NAGY par Zoltan Banner et LIA SZASZ par Mircea Grozdea. Dans la collection « Monuments de notre patrie»: Cetăți medievale din sud-vestul Transilvaniei *(Forteresses médiévales dans le sud-ouest de la Transylvanie)* par I. BERCIU et GH. ANGHEL. Guides: PAUL ANGHEL, DORIN IANCU: De la Oradea la Constanța *(d'Oradea à Constantza)*. RADU FLORESCU: Ghid arheologic al Dobrogei *(Guide archéologique de la Dobroudja)*. Traductions: HENRY PERRUCHOT: Gauguin. JOHN RUSKIN: Scrieri des-

pre artă *(Écrits sur l'art)*. GIORGIO VASARI: Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor *(Vies des peintres, des sculpteurs et des architectes)*, 3 vol. LIONELLO VENTURI: Pictori moderni *(Peintres modernes)*. De la Manet la Lautrec *(de Manet à Lautrec)*.

ÉDITIONS MUSICALES

EMANOÏL CIOMAC: Enesco. Édition revue et préfacée par Clemansa Liliana Firca.

DISQUES « ELECTRECORD »

● ECE 0340. SABIN DRĂGOÏ: Dixtuor pentru flaut, oboi, clarinet, fagot, pian şi cvintet de coarde *(Dixtuor pour flûte, hautbois, clarinette, basson, piano et quintette de cordes)*. MIHAÏL ANDRICU: Octet pentru clarinet, fagot, corn şi cvintet de coarde op. 8 *(Octuor pour clarinette, basson, cor et quintette de cordes, op. 8)*.
● ECE 0326. ANTONIO VIVALDI: Anotimpurile *(les Saisons)*. Quatre concertos pour violon et orchestre. Ştefan Ruha, accompagné par l'orchestre de chambre de la Philharmonie de Cluj, dirigé par Mircea Cristescu.
● ECD 1185. Airs d'opéras de Mozart, Gounod, Verdi, Giordano, interprétés par Ladislau Konya, baryton.
● ECE 0342 — HORST GEHANN, organiste, joue des ouvrages inédits de compositeurs transylvains des XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles; două Fantezii pentru lăută *(deux Fantaisies pour luth)* de Valentin Greff-Backfark (1552), sept pièces de la Tabulatura pentru orgă *(Tabulature pour orgue)* de Daniel Croner (1681), ainsi que sept chorales d'un volume de compositions pour orgue (compositeur inconnu) découvert au village de Cincşor et daté 1788. Les ouvrages sont exécutés sur des instruments transylvains anciens. Les orgues de « l'Église sur la colline», à Sighişoara, et de Rîşnov.
● ECE 0347. Des airs d'opéra: Don Juan, le Barbier de Séville, le Vaisseau fantôme, les Maîtres chanteurs de Nuremberg, Lakmé, Ivan Soussanine, Eugène Onéguine, Boris Godounov, chantés par Nicolae Secăreanu.

NOS COLLABORATEURS

GEORGE LESNEA est né en 1902 à Jassy. Il a fait ses débuts dans les colonnes de la revue Viaţa românească. *Auteur des volumes de vers* Siècle jeune *(1931)*; Chanson complète *(1934)*, *qui lui a valu le Prix de l'Académie Roumaine*; Poésies *(1938)*; Argent *(1939)*; Bréviaire *(1940) — Prix de la Société des Gens de Lettres de Roumanie)*; Poème de la vie *(1943)*; Les Echelons des années *(1962)*; Vers *(1967)*. *Il est également connu pour avoir traduit des vers de Pouchkine, Lermontov et surtout d'Essénine.*

CAMIL BALTAZAR, né en 1902 à Focşani, a fait ses études universitaires à Bucarest. A débuté en 1920 avec des vers, dans la revue Rampa. *A appartenu au cénacle littéraire «Sburătorul»* (*Le Sylphe*) *présidé par le critique Eugen Lovinescu. A fait paraître les recueils de poèmes* Vêpres *(1923)*; Flûtes de soie *(1924)*; Recueillement dans ton immortalité *(1925)*; Bibliques *(1926)*; La Cène *(1929)*; Retour du poète à ses outils *(1934)*; Pure contrée *(1939)*; l'Appel du Corps; Poèmes du zodiaque *(1946)*; Vieux et nouveaux poèmes *(1949)*; Vers *(1957)*; Du soleil sur la neige *(1965)*; *un volume d'essais* Ecrivain et homme *(1947)*; *et un autre de mémoires* Leur contemporain *(1963)*.

CONSTANTIN NISIPEANU est né en 1907 à Craiova. Etudes universitaires à Bucarest, à l'Académie des Hautes Sciences Economiques. Début littéraires en 1928, dans la revue de Tudor Arghezi, « Bilete de papagal». En 1933 parait sa première plaquette de vers, Le livre aux grimaces. *Suivent les volumes* Métamorphoses *(1934)*, Le pays enfermé en diamant *(1937)*, La femme d'air *(1943)*, Le livre aux miroirs *(1962)*, Aimons nos rêves *(1967)*. *Il est aussi l'auteur d'un poème dramatique,* Souveraine des rêves, *publié en 1968 avec un choix représentatif de poèmes extraits de l'ensemble de son œuvre.*

ION HOREA est né en 1929 dans un village de Transylvanie. Il est l'auteur des volumes de vers Poésies *(1956)*, Colonne à midi *(1961)*, l'Ombre des peupliers *(1965)*, Fleurs de pissenlit *(1962, vers pour les enfants)*, Vers *(1967)*.

MIRCEA CIOBANU, est né en 1940 à Bucarest où il a suivi des cours universitaires de Philologie. Auteur des volumes de vers Hymnes pour l'insomnie des mots *(1966)* et Passions *(1967)*.

ANA BLANDIANA est née en 1942 à Timişoara. Licenciée en Philologie de l'Université « Babeş-Bolyaï» de Cluj, elle a fait ses débuts en 1959 dans les pages de la revue « Tribuna». Volumes de vers: A la première personne du pluriel *(1964)* et le Talon d'Achille *(1967)*.

*ION VINEA (pseudonyme de Ion Iovanaki), né à Giurgiu en 1895, est mort à Bucarest en 1965. Poète, prosateur et publiciste, il collabora aux revues «Noua Revistă Română», «Facla», «Contimporanul», «Gândirea», «Cronica», etc. Après avoir publié des volumes de prose (*l'Incantation *et* Fleurs de Lampe *en 1920 et* le Paradis des Soupirs *en 1930), ce ne fut qu'au cours de la dernière année de sa vie qu'il se décida à réunir en volume un certain nombre de ses poèmes (*l'Heure des Fontaines, *1964). Son roman en deux volumes,* les Lunatiques, *a paru après sa mort, en 1965.*

ALEXANDRU I. ŞTEFĂNESCU est né en 1915 à Bucarest où il a également fait ses études de philologie et de philosophie. Professeur, éditeur, journaliste, il a fait ses débuts de prosateur et de critique littéraire à la revue «Contemporanul». Il a publié les volumes de nouvelles Soleil d'août *(1955),* l'Homme sur le mat *(1967),* le Cube d'air *(1968), les romans* Ne cours pas seul dans la pluie *(1958),* la Cinquième saison *(1963),* A la recherche d'Yseut *(1967) et le drame* Notre honneur de tous les jours *(1958). A l'heure actuelle, a la direction de la «Rvuee Roumaine».*

PAUL GEORGESCU, né en 1923 dans le village de Ţăndărei, département d'Ilfov, est licencié de la Faculté de Philosophie de Bucarest Critique et historien de la littérature, il déploie une grande activité de publiciste dans les revues «Viaţa Românească», «Contemporanul», etc. Plusieurs de ses études, chroniques et articles ont été réunis dans les volumes: Essais littéraires *(vol. I — 1957, vol. II — 1959) et* Opinions critiques *(1964). Le second de ces volumes lui a valu le Prix de la critique de l'Union des Ecrivains de la République Socialiste de Roumanie. Il a publié également* la Polivalence nécéssaire *(essai, 1967),* les Ages de la Jeunesse *(nouvelles, 1967),* En descendant *(roman, 1968).*

DOMINIC STANCA est né en 1926 à Cluj. Licencié de la Faculté de Droit et de l'Institut d'Art de la même ville. Encore élève, il fait ses débuts en publiant des poésies dans les revues «Patria» de Cluj et «Luceafărul» de Sibiu. Il est l'auteur des volumes de récits la Roue aux sept rayons *(1957),* le Collier de la princesse *(1968),* Pour un larron d'empereur *(1968).*

MARIA-LUIZA CRISTESCU est née en 1943 à Bucarest où elle a également fait des études de philologie. A fait ses débuts à la revue «Amfiteatrul» et elle y travaille toujours. A publié les romans Caprice pour le départ du frère chéri *et* Douce Brigitte, *parus tous les deux en 1968.*

NICOLAE BALOTĂ est né en 1925 à Cluj. Licencié ès Lettres et Philosophie de l'Université de la même ville. A débuté par des études et essais dans la Revista Cercului literar de Sibiu. *Auteur du volume* la Littérature de l'absurde *(1968).*

VERA CĂLIN est née en 1921 à Bucarest. Licenciée de la Faculté de Philologie de la même ville, elle est maître de conférences à la chaire de littérature comparée de la Faculté de Langue et de Littérature roumaines de Bucarest. Outre des études et des articles sur la littérature universelle contemporaine, elle a publié une monographie consacrée à Byron (1961) et plusieurs volumes: A partir des classiques *(1957),* Courants littéraires et évocations historiques *(1964),* les Métamorphoses des masques comiques *(1966). Elle a traduit Shakespeare, Swift, Dickens, Thackeray, Thomas Hardy, Romain Rolland, etc.*

DAN GRIGORESCU, né en 1931 à Bucarest, y a fait des études universitaires d'anglais. Auteur des volumes Shelley *(monographie — 1962),* Trois peintres de 1848 *(1967),* Treize écrivains américains *(1968), ainsi que de nombreuses études sur la littérature anglaise et américaine. Il a également fait paraître plusieurs études, essais et articles d'histoire et de critique des arts plastiques roumains et universels.*

Abonnez-vous à la

REVUE ROUMAINE

POUR TOUTE COMMANDE, S'ADRESSER À

C A R T I M E X

Bucarest — Roumanie

B.P. : 134—135. Télex : 226

OU AUX CORRESPONDANTS SUIVANTS:

RÉPUBLIQUE POPULAIRE D'ALBANIE: *Ndermarja Shteterrore e Tregetimit te Librit*, Entreprise de l'Etat de Commerce du Livre, Rruga Konferenca e Pezes, Tirane ● **RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE**: *Deutscher Buch*, Leninstrasse 16, Leipzig 701 ● **RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE D'ALLEMAGNE**: *Kubon & Sagner*, B.P. 608, München 34; *Presse-Vertriebs-Gesellschaft* g.m.b.H. Börsenstrasse 13—15, Frankfurt/Main; *W. E. Saarbach*, B.P. 1510, 5 Köln I; *Kunst & Wissen*, B.P. 46, 7 Stuttgart I ● **AUSTRALIE**: *Current Book Distributors*, 168—174 Day Street, Sydney; *A. Keesing*, B.P. 4886, G.P.O. Sydney; *Universal Publications* 45 & 47 Walker Street, North Sydney ● **AUTRICHE**: *Globus Buchvertrieb*, Salzgries 16, Wien I ● **BELGIQUE**: *Du Monde Entier*, 5, Place St. Jean, Bruxelles I; *Agence & messageries de la Presse*, 14—22 Rue du Percil, Bruxelles I ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE BULGARIE**: *Hemus*, Littérature Etrangère, 11 pl. Slaveikov, Sofia ● **CANADA**: *Progress Books*, 44 Stafford St., Toronto; *International Subscription Agency «Periodica»*, 5090 Papineau, Montreal 34; *Co-operative Bookshop Ltd*, 882 Main Street, Winnipeg; *People's Co-operative Bookstore*, 341, West Pender Str., Vancouver 3 D.C. ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE**: *Waiwen Shudian*, B.P. 88, Pékin ● **COLOMBIA**: *Livreria Buchholz Galeria*, Av. Jimenez de Quesada 8—10, Bogotta ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE DÉMOCRATIQUE CORÉENNE**: *Chulpanmul*, Korea Publications Export & Import Corporation, Pyong Yang ● **CUBA**: *Cubartimpex*, Simon Bolivar 1, Palacio Aldamo, La Havana ● **DANEMARK**: *Ejnar Munksgaard*, Noregada 6, Copenhague K; *Munksgaard/* Prags Bld. 47, Copenhague ● **ESPAGNE**: *Livreria Herder*, Calle de Balmes 26, Barcelone 7; *Livreria Mundi Prensa*, Castello 37, Madrid ● **ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE**: *Fam Book Service*, 69, Fifth Avenue, N.Y. 10003, New York; *Arthur Vanous*, B.P. 211, 460 East 70 st Street, New York 21, N.Y.; *Walter J. Johnson Inc*, 111, Fifth Avenue, New York, N.Y. 10003; *Read More Publications Inc.*, 50 Broad Street, New York 4, N.Y.; *Albert Phiebig*, B.P. 352 White Plains, N.Y. 10602, New York; *Dolphin Service*, B.P. 8927, Washington D.C. 20003; *McGregor Magazine Agency*, Mount Morris, Illinois; *Continental Publications*, 111, South Mermanec Ave. St. Louis Missouri 63105 ● **FINLANDE**: *Rautatirkirjakauppa*, Kampinkatu 2, Helsinky; *Akateeminen Kirjakauppa*, Koskuskatu 2, Helsinky ● **FRANCE**: *Nouvelles messageries de la Presse Parisienne*, 111, Rue Réaumur, Paris 2e; *Europériodiques* S.A., 72, Bld. Senard Saint Cloud; *Département Etranger Hachette*, 79 Bld. St. Germain, Paris 7e; *Agence Littéraire et Artistique Parisienne*, 7, Rue Debelleyne Paris 3e; *France Publications*, 108, Rue Réaumur, Paris 2e ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE HONGROISE**: *Kultura*, B.P. 149. Budapest 62 ● **GRANDE BRETAGNE**: *R. I. Maxwell & Co. Ltd.* 4—5 Fitzroy Square, London W.C. 2; *Lewis & Co. Ltd.*, 68 Grafton Way, London W. 1; *Central Books Ltd.*, 37, Inn Road, London W.C. 1; *Continental Publications Ltd.*, 101, South Wark Str., London S.E. 1; *Collet's Holdings Ltd.*, Dennington Estate, Wellingborough, Northants; *Blackwell's Booksellers*, 48 & 51 Broad Street, Oxford ● **GRÈCE**: *Atom*, Karagheorghi Servivas 7, Athènes; *Kauffman Bookshop*, 28 Stadion Street, Athènes ● **HONG KONG**: *Essex & Co.*, Alexandria House 749—750 ● **ISRAËL**: *Haiflepac Ltd.*, 11 Arlosorof Street, Haifa; *Lepac Lts.*, 15, Rambam Street, Tel-Aviv ● **ITALIE**: *So. Co. Lib. Ri. Export-Import*, Piazza Margana 33, Roma; *Stampamerica Subscription Agency*, Via M. Machhi 71, Milano *Messagerie Italienne Sp. A.*, via Giulio Carcano 32, Milano ● **JAPON**: *Nauka Ltd. Import Dept.* 30—19, Minami-Ikebukuro, 2-chome Toshima Ku, Tokio; *Overseas Publicatiions Ltd.*, B.P. 1582 Central, Tokio; *Far Eastern Booksellers*, Kanada, B.P. 72, Tokio; *Maruzen Co. Ltd.*, 6 Tori Nichome Nihonbaschi, Tokio ● **MEXIQUE**: *Editorial Grijalbo S.A.*, Apartado 28568, Mexique 17 D.F. ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE MONGOLE**: *Mongolian State Book Trade*, Ulan Bator ● **NORVÈGE**: *Norsk Bokimport*, B.P. 3267, Oslo ● **PAYS-BAS**: *Swetz & Zeitlinger*, Keizersgracht 487, Amsterdam C.; *Meulenhoff & Co.*, Beulingstraat 2, Amsterdam C; *Pegasus*, Leisestraat 25, Amsterdam C; *N. V. Martinus Nijhoff*, B.P. 269, Hague ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE POLONAISE**: *Ruch*, Ul. Wronia 23, Varsovie ● **PORTUGAL**: *Livreria Buchholz*, Avda Liberdade/R. Duque de Palmela, Lisabone; *Soporeza*, Rua D. Estefania 32—3E, Lisabone ● **SUÈDE**: *D. C. Fritze*, Fredgatan 2, Stockholm 16; *Gumperts A. B., B.P.* 346, Göteborg 1 ● **SUISSE**: *Herbert Lang & Cie A.G.* Münzgraben Ecke, Amthaugasse — Berne; *Pinkus & Co.*, Froschaugasse 7, Zürich ● **RÉPUBLIQUE SOCIALISTE TCHÉCOSLOVAQUE**: *Artia*, Ve Smeckach 30, Prague 1 ● **UNION SOVIÉTIQUE**: *Mejdunarodnaïa Kniga*, *Moskva* G-200 ● **EÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU VIET-NAM**: *So Xua Nhap Khau Sach Bao*, Importers & Exporters of Books & Periodicals, 32, Hai Ba Trung, Hanoi ● **RÉPUBLIQUE SOCIALISTE ÉPÉRATIVE DE YOUGOSLAVIE**: *Iugoslovenska Knijga*, Terazije 27, Beograd; *Forum Novi Sad*, 1 V Misica, Novi Sad; *Libertatea Pancevo*, Z. Zrenjanina 7, Pancevo; *Nolit*, Terazije 27, Beograd; *Prosveta*, Terazije 16, Beograd

43.434

DANS NOS PROCHAINS NUMÉROS:

Vers

VIRGIL GHEORGHIU, VINTILĂ IVĂNCEANU, SANDOR KANYADI, SORIN MĂRCULESCU, MIRON RADU PARASCHIVESCU, ADRIAN PĂUNESCU

Prose

V. EM. GALAN, PAUL GOMA, IOAN GRIGORESCU, HENRIETTE YVONNE STAHL

L'Assemblée Générale des Ecrivains de Roumanie

Contributions signées par: CEZAR BALTAG, NICOLAE BREBAN, NICOLAE MANOLESCU, TEODOR MAZILU, MARIN PREDA, IANOS SZASZ, VIRGIL TEODORESCU

L'Assemblée Générale des Compositeurs et des Musicologues de Roumanie

Contributions signées par: COSTIN MIEREANU, DORU POPOVICI, ZENO VANCEA

Commentaires

GHEORGHE ACHIȚEI: Art et société

DANA DUMITRIU: La Prose féminine aux prises avec elle-même

TITUS MOCANU: Sublime et structure

EDGAR PAPU: Formes lyriques au XXe siècle

VALENTIN SILVESTRU: Le Concept roumain de « théâtralité »

Comprenant un nombre de pages accru, le nº 3/1969 de notre revue sera consacré au **25e Anniversaire de la Libération de la Roumanie.** On pourra y trouver de nombreux textes littéraires, des études et des articles qui s'attacheront à illustrer l'essor de la culture et de l'art roumains au cours du dernier quart de siècle.

VINCENȚIU GRIGORESCU: Oiseaux (huile) →